

# موضوعات نقدية معاصرة

يوسف حسن حجازي

٢٠١٣م/١٤٣٤هـ

# موضوعات نقدية معاصرة

يوسف حسن حجازي

١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

# المقدمة

الحمد لله الذي وعد عباده إن أحسنوا بالجلال، يوم تسير الخلائق في إذعان وإذلال، قد جمَّل الوجه ومكَّن اللسان، وعدَّل الجسم فميَّز الإنسان، إذ سواه وعلمه البيان، وآتاه فصل الخطاب وسحر الكلام، وأكرمه بالعقل ولا أروع، وشرَّف العقلَ بالفكرِ فلا شيءَ منه أنفع، وجعل الفكرَ سبيلَ الوصول إلى الحكمة، والحكمةُ منبعُ خيرٍ لا يدانيه منبع، فالحمد لله على ما أبدع، والشكر له على ما أودع، حمدًا كثيرًا طيبًا مباركًا فيه، وصَلِّ اللهمَّ على الحبيب محمد وعلى آله وأصحابه ومن تبعه بالحسنى وسلِّمْ تسليما كثيرًا.. أما بعد..

فهذه دراسة موجزة في عدة قضايا نقدية، وهي الجزء النظري من كتابنا السابق (دلالة القول الشعري)، وجاءت في ثلاثة فصول: الأول يرتبط باللغة الشعرية وما له صلة بها، وينقسم إلى خمسة مباحث، هي: التباين والتماثل والتكرار والتضاد والالتفات، والثاني يرتبط بالصورة الشعرية وما له صلة بها، وينقسم إلى ثلاثة مباحث، هي: التصوير المجازي والتشكيل الحسي والرمزية، أما الثالث فيرتبط بالموسيقى الشعرية، وفيه مبحثان، هما: الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، وقد حاولت في دراستي أن أستفيد ممن تقدم، وقد قلَّ اقتباسي إذ ملت إلى التضمين، ومزجت فكرهم بما أُدرك لأحصل على المزيج، إذ في كل مزج نوع جديد، وخلط المعادن ينتج السبائك، ولا شك أن السبائك تكتسب أفضل ما في كل معدن مخلوط، لكنَّ ماءهم غلب لكونهم الأساتذة،

وكيف للعين أن تعلو الحاجب إلا أهم هم العين في القيمة والحاجـــب في العلو، فكان نتاج المزج إلى فكرهم أقرب، وبعلمهم أشبه، واتبعـــت في التوثيق أسلوبًا معينًا بأن أذكر المصدر كاملًا في أول ورود له، ثم أكتفـــي بذكر عنوان المصدر ورقم الصفحة إذا ورد مرة أخرى، وقد زاوجت بين استخدام لفظ (انظر) ولفظ (راجع) فيما ضمنته في البحث من المصـــادر الأخرى، وذلك أنَّ (انظر) تشير إلى أني أحيل القارئ إلى مصدر المعلومة إذا ما أراد التأكُّد منها أو استخدامها لبحثه، أما (راجع) فتشـــير إلى أني أحيل القارئ إلى المصدر ليتزود مما فيه لكوني أخذت شيئًا مما يخص بحثـــي من المصدر وتركت ما لو اطلع عليه القارئ لازداد معرفة بالموضوع الذي دعاني إلى اللجوء إلى ذلك المصدر، وقد كنت أشير في التوثيق إلى الكتاب الذي لا تاريخ له بالرمز (د.ت) والذي يعني (دون تاريخ)، ولعل ما ورد يفي بالغرض، دون إطناب مملٍّ أو إيجازٍ مخلٍّ، وأسال الله السداد والرشاد، وأسأله المغفرة لي ولوالديَّ ولإخوتي وأخواتي، ولمعلمينا ولجميع المسلمين..

والحمد لله رب العالمين..

والصلاة والسلام على خاتم المرسلين..

يوسف حسن حجازي

الأربعاء

١٧ ربيع آخر ١٤٣٤هـ، ٢٧ فبراير ٢٠١٣

٢:١٤ ظهرا

# تمهيد

# علم الدلالة

**إن الدراسة الدلالية للنص هي دراسة كل ما يعين على الوصول إلى الصورة المطلوبة له، حيث إن اللفظ دال والمقصود باللفظ مدلول، والنطق وسيلة للوصول إلى المقصود بحيث لا يمكن الوصول إليه دون الوسيلة ولا فائدة للوسيلة إن لم توصل إليه، ومن هنا ندرك تداخل الشكل مع المضمون والدال مع المدلول، واللفظ مظهر الدلالة، حيث يظهر الدلالة الواحدة بأكثر من مظهر، وهذا المظهر قد يكون سببًا في تقبل الدلالة أو رفضها، فإذا ما قلنا لشخص ما تكلم بالكذب (قولك غير صحيح)، أو قلنا له (قولك كاذب) فإن التعبيرين يحملان ذات الدلالة التي هي بطلان القول إلا أن ألفاظ كل تعبير تظهر الدلالة بمظهر مختلف، ولا يصح أن تقوم المفاضلة بين اللفظ ودلالته، لأن كليهما مطلوب، والمفاضلة إنما تكون بين طرفين يمكن لأحدهما أن يحل محل الآخر، لأن كل طرف يشكِّل ذاتًا منفردة منعزلة، ولا يمكن أن تقوم بين متضايفين، تمامًا كما لا يمكن أن نفاضل بين الأم والأب، لأن لكل منهما دورًا لا يقوم به الآخر حتى إن بدا أحدهما أكثر تأثيرًا، وقد كانت الدلالة سابقًا يقصد بها المعنى، فقد نقل الزبيدي عن الفارابي أن معنى الشيء وفحواه ومقتضاه**

ومضمونه هو ما يدل عليه اللفظ[1]، أما حديثًا فقد شملت الدلالة كل ما يحمله النص من أصغر بنية وهي الحركة إلى أكبر بنية وهي اللفظ، وما يؤديه البناء الموضوع من معنى وما فيه من صوت وحركة ولون ورمز، وقد ذكر البعض أن من المحدثين من ذهب إلى القول بالترادف بين الدلالة والمعنى، ومنهم من رأى أن المعنى أوسع من الدلالة لاقتصار الأخير على اللفظة المفردة، ومنهم من رأى أن الدلالة أوسع من المعنى فكل دلالة عندهم تتضمن معنى، وليس كل معنى يتضمن دلالة، فبينهما عموم وخصوص[2].

وقد تعرض السابقون لدلالات الألفاظ، ومن ذلك ما نقله ابن جني عن الخليل أن العرب توهموا في صوت الجندب استطالة ومدًا، فقالوا: صَرَّ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعًا، فقالوا: صرصر[3]، ومن الأدلة كذلك على إدراكهم لدلالة الحركات قول ابن جني: (وقال سيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان: إنها تأتي للاضطراب والحركة نحو: النقزان، والغليان، والغثيان، فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال)[4]، وهذه المسائل كثيرة عند ابن جني رحمه الله.

---

[1] انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق عبد المجيد قطامش، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م، ١٢٣/٣٩.

[2] انظر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، هادي نهر، دار الأمل للنشر والتوزيع – الأردن، ط١، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٧م، ٢٨، ٢٩.

[3] انظر: الخصائص،عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ١٥٢/٢.

[4] الخصائص ١٥٢/٢

فالحديث عن الدلالة واضح عندهم، وقد أنصف جون لاينز القدماء حيث يرى أن علم الدلالة هو دراسة المعنى، وأن لفظة الدلالة استحدثت أواخر القرن التاسع عشر، وهذا لا يعني أن المفكرين لم يهتموا بدراسة معاني الكلمات إلا قبل أقل من مائة عام، بل وعلى العكس من ذلك، وجه النحاة اهتمامهم منذ أقدم الأزمنة حتى يومنا هذا إلى معاني الكلمات، وغالبًا ما اهتموا بما تعنيه الكلمات أكثر من اهتمامهم بوظائفها النحوية، وأكبر برهان على ذلك القواميس اللامعدودة التي أنتجت خلال العصور في كل أجزاء العالم التي درست فيها اللغة[1].

ويرى (بريال) الذي يعد واضع علم الدلالة الحديث أن الدراسة التي يدعو إليها القارئ هي من نوع حديث للغاية، كما يرى أن معظم اللسانيين اهتموا بجسم وشكل الكلمات، وما انتبهوا قط إلى القوانين التي تنظم تغيُّر المعاني وانتقاء العبارات الجديدة والوقوف على تاريخ ميلادها ووفاتها، وأطلق على هذه الدراسة اسم (**semantique**)، للدلالة على علم المعاني[2]، وما ذكره بريال لا يبتعد كثيرًا عن فهم علماء العربية السابقين، حيث يقول الفارابي (ت٣٣٩) في العبارة: (الألفاظ الدالة: منها مفردة تدل على معان مفردة، ومنها مركبة تدل أيضًا على معان مفردة، ومنها مركبة تدل على معان مركبة، فالألفاظ الدالة على المعاني المفردة ثلاثة أجناس: اسم، وكلمة، وأداة... فهذه الأجناس الثلاثة تشترك

[1] انظر: علم الدلالة (الفصلان التاسع والعاشر من كتاب مقدمة في علم اللغة النظري)، جون لاينز، ترجمة:مجيد عبد الحليم الماشطة وآخرين، كلية الآداب – جامعة البصرة،١٩٨٠، ٩.

[2] انظر: علم الدلالة، منقور عبد الجليل، اتحاد الكتاب والأدباء، دمشق، ٢٠٠١، ص(٤٢، ٤٣).

في أن كل واحد منها دال على معنى مفرد)١، فيقرن الفارابي اللفــظ في جميع حالاته بالدلالة وكأنه يومئ بقوله إلى أن اللفظ المتروع الدلالــة لا قيمة له.

أما أبو حامد الغزالي (ت٥٠٥) فيقول فيما يقتبس من الألفــاظ لا مــن حيث صيغتها بل من حيث فحواها وإشارتها: (وهي خمسة أضــرب: ... الضرب الثاني: ما يؤخذ من إشارة اللفظ لا من اللفظ: ونعني به ما يتبــع اللفظ من غير تجريد قصد إليه، فكما أن المتكلم قد يفهم بإشارته وحركته في أثناء كلامه ما لا يدل عليه اللفظ نفسه فيسمى إشارة، فكذلك قــد يتبع اللفظ ما لم يقصد به ويبني عليه)٢.

وعبَّر حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـــ) في منهاج البلغاء بطريقته عن دلالة الألفاظ، فيقول: (... صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضًا وجود من جهة دلالــة الخط على الألفاظ الدالة عليها) ثم يقول: (قد تبين أن المعاني لها حقــائق موجودة في الأعيان، ولها صور موجودة في الأذهان، ولها من جهة ما يدل على تلك الصور من الألفاظ وجود في الأفهام، ولها وجود من جهة مــا

---

[1] العبارة، أبو نصر الفارابي، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب – مصر، ١٩٧٦، ص(٧، ٨).

[2] المستصفى من علم الأصول (الجزء الثالث: طرق الاستنباط)، أبو حامد الغزالي، تحقيق حمزة بن زهير حافظ، الجامعة الإسلامية – المدينة المنورة، د.ت، ٤٠٦.

يدل على تلك الألفاظ من الخط يقيم صور الألفاظ وصور ما دلت عليه في الأفهام والأذهان)١.

أما ابن خلدون (ت ٨٠٨) فيقول عن الخط: (وهو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة عن الدلالة اللغوية)٢، أما السيد الشريف الجرجاني (ت ٨١٦هـ) فيعرف الدلالة بقوله: (الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص وإشارة النص، واقتضاء النص)٣، ويعرف الدلالة اللفظية الوضعية بقوله: (هي كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تخيل فهم منه معناه، للعلم بوضعه)٤.

أما حديثًا فقد خُصَّت الدلالةُ بعلم مستقل له طلابه ومناهجه، ويعد اللغوي الفرنسي بريال واضعًا لهذا العلم أواخر القرن التاسع عشر (١٨٨٣م)، ليعبر عن فرع من فروع اللغة العام هو علم الدلالات ليقابل علم الصوتيات الذي يعني بدراسة الأصوات اللغوية٥.

---

١ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، د.ت، ١٩.

٢ مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة، ط٣، ١٤٠١هـ، ٢/٩٦١.

٣ التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني، مكتبة لبنان – بيروت، طبعة جديدة ١٩٨٥، ١٠٩.

٤ التعريفات، ١١٠.

٥ انظر: علم الدلالة العربية بين النظرية والتطبيق، فايز الداية، دار الفكر – دمشق، ط الثانية، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م، ٦.

إن ارتباط الدال بالمدلول يأبى أن يضعف حفاظًا على مهمـــة المنطـــوق، وهناك فرق بين الرمز الكتابي واللفظ المنطوق والمعنى المقصود، فـــالرمز دال على مدلول، وهو ما يشير إلى ما ارتبط بالذهن، ومدلوله اللفـــظ، واللفظ مدلول لغيره دال على غيره، فهو مدلول للرمز، دال على المعنى، والمعنى مدلول غير دال لأنه الغاية التي يُدَلُّ عليها ولا تَدُلُّ على غيرهـــا، واللفظ معرِّف المعنى وليس أصلًا له، ولا يمكن أن نجرد اللفظ من مدلوله، ولا يمكن أن يتكوَّن المعنى الكامن في النفس دون دال، وأيًا كانت الألفاظ فإنها تبقى دالة على المعنى حتى لو اختلفت بنيتها، أو اختلفت لغتها، ولا يمكن أن نعبِّر عن المدلول إلا باستخدام اللفـــظ المناســـب للاعتبـــارات المختلفة، ولو حاولنا أن نصل إلى مدلول اللفظ بلفظ غير مناسب فلـــن نصل إلى شيء، وحينها يفقد اللفظ حقيقته التي جيء به من أجلها، كأن تقول لمتحدث بالانجليزية: (أريد أن آكل) فلا شك أن هذا اللفظ الـــدال بالنسبة لك غير دال بالنسبة لغيرك، وهذا يعني موت اللفظ، لأن الذي لا يدل كالذي لم يوضع، وعند دراسة النصوص لا بد من دراسة كاملة لمـــا يشكِّل هذه النصوص فتدرس الألفاظ وكل ما تتضمنه، والـــتي يمكـــن وصفها بالإبداع أو التقليد، وتدرس كذلك المعاني الـــتي تفـــرض علـــى الكاتب اختيار الألفاظ المناسبة.

والدراسة الدلالية تكشف جمال النص وتجعله حيويًا، وإذا ما أهملنا عنصر الدلالة الشعرية فلن يكون النص إلا أغصانًا بالية لم ترحمها وطأة الخريف، وإلا فكيف سنصل إلى الاستعارة والكناية والمجاز وكلها لا تدرك باللفظ دون معرفة دلالة اللفظ، لأن اللفظ ينبئ باستحالة إرادته لمخالفة المعقول، وفي الوقت نفسه يأمرنا أن نبحث في دلالته المستمدة من السياق لنتمكن

**من الوصول إلى مقصد الواضع، وغالبًا إذا لم يكن المقصود موضوعًا فإنه يكون متوقعًا، فالواضع لا يحب أن يذهب القارئ إلى غير ما يريد فتضيع رسالته لغموض دلالة لفظه.**

# الفصل الأول

## (دلالات اللغة الشعرية)

- التباين.
- التماثل.
- التكرار.
- التضاد.
- الالتفات.

# التباين

يختلف التباين عن التضاد في كونه يتطلب فهم الدلالة إضـــافة إلى فهـــم الدوال للوصول إلى علاقة قائمة بين المدلولات هي أشبه بالتضاد، وعليه فالتباين لا يكتشفه المعجم اللغوي، إنما يتطلب نشاطًا ذهنيًا لكونه قائمًـــا على إدراك مقصد اللفظ.

إن العلاقة بين الدوال المتباينة عبارة عن تضاد غير مباشر كما يذكر محمد عبد المطلب، حيث يتحقق التضاد بين التعبير الأول وما يستدعيه التعبير الثاني، فمثلًا: الموت ضده الحياة، وهنا التضاد مباشر بين الدالين، أما إذا قلنا: (الموت والازدهار)، فإن الازدهار يستدعي الحياة، ولا يكون الموت ضد الازدهار، إنما ضد ما يستدعيه لفظ الازدهار[1]، وعليه فعلاقة التضاد ليست بين الدوال المذكورة، إنما بين طرف وما يستدعيه الآخر:

الموت ←—— الازدهار ←—— الحياة

والتفاوت في التعبيرات المتباينة يكون على مستوى العلاقة بين الطـــرف الثاني وما يستدعيه، ومن هذه العلاقات علاقة السببية، وقد يكون الدال الحاضر ناتجًا عن الغائب، فتكون العلاقة بينهما مسبَّبِيّة، وقد تكون العلاقة عبارة عن تشابه بين التعبير و ما يستدعيه، ومن تلك العلاقات ما ينـــتج عن تقارب الدال الحاضر مع الغائب، والتقارب أوسع من التشابه، وقـــد

١ راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ٢٣٣-٢٣٥.

تكون العلاقة قائمة على الجزئية والكلية بين الدوال الحاضرة والغائبة، ومن العلاقات ما يعرف بالتضايف، ويعرف محمد عبد المطلب المتضايفين بأنهما اللذان لا يتصور أحدهما بدون الآخر[1]، وقد تكون العلاقة قائمة على العموم والخصوص، وقد تنقطع العلاقة بين الدال الحاضر والغائب، فإذا نظرنا إلى الدوال وجدناها تحتاج إلى تأويل لإيجاد ما بينها من علاقة...

وحسب ما سبق يمكن أن ندرك أن علاقات التخالف عديدة، ويتوقف تحديدها على فهم نقاط الالتقاء بين الطرف الثاني وما يستدعيه، ويمكننا أن نصف التخالف بالمرسل تشبيهًا له بالمجاز المرسل، وذلك لكثرة علاقاته، بل قد يأتي التخالف بصورة أخرى لا تعتمد على استدعاء طرف حاضر لآخر غائب كما سيمر لاحقًا بإذن الله..

***

ويعد طباق السلب من صور التخالف، وطباق السلب لا يعتمد على التضاد المعجمي بين الألفاظ، إنما هو تكرار للدال الحاضر بحكم مغاير للأول، ويرى محمد عبد المطلب أن هذا النوع يعد تخالفًا من حيث السلب والإيجاب فقط، أي أن الألفاظ نفسها لا تحمل تخالفًا، إنما يتم ذلك من خلال المفهوم، كما يرى أن التحرك بين السلب والإيجاب يدفع الدلالة إلى أن تأخذ شكلًا بندوليًا بين الطرفين، بالإضافة إلى التنقل بين

---

[1] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٢٤٣.

المنطوق والمفهوم مما يضفي حيوية بين البعد المنطقي الذهني والبعد العاطفي النفسي[1].

والإيجاب في اللغة يعني الإثبات، أما السلب فهو النفي، وللنفي وسائل عدة، منها الحرف كلم ولن ولا، ومنها الفعل كليس، ومنها الاسم كغير ودون..

***

ومن التخالف ما يتحقق بين تراكيب تتضمن مواقف متباينة، فالتضاد غير مباشر، إذ يتحقق بين ما يحمله الطرف الأول من معنى، وما يحمله الطرف الآخر من معنى، وهو ما يعرف عند البلاغيين بالمقابلة، إذ لا يشترط في طرفي التخالف أن يشتملا ألفاظًا متضادة، كقولنا: (لا يكرم النساء إلا كريم، ولا يهينهن إلا لئيم)، فيكرم لا تضاد يهين، والكريم لا تضاد اللئيم، ولكن معنى التركيب الأول وهو (احترام النساء) يضاد معنى التركيب الثاني وهو (إهانة النساء)، وعلى ما سبق فالتخالف لا يعتمد التضاد المباشر بين الألفاظ، إنما يعتمد تضاد المعنى والدلالة..

ومن العلاقات التي ترتبط ببنية التخالف علاقة التداخل، ومن التداخل ما يعرف قديمًا بأسلوب المدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح..

---

[1] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٢٤٧.

ويَعُدُّ محمد عبد المطلب توارد صفات متقابلة على موصوف واحد مع اتفاق الجهة من صور التداخل، واتفاق الجهة هو الذي يحدث التناقض، أما اختلافها فيزول به التناقض ليحل محله التناظر[1].

وقد يتحقق التداخل بإلحاق صفة بموصوف لا تتصل به إلا على سبيل التخالف..

ويقترب مما سبق ما يعرف بعلاقة النسبية، ويذكر محمد عبد المطلب أنها تقوم بنقل المدلول من طرف إلى طرف آخر[2]، وتتسع علاقة النسبية لتشمل كل إسناد مخالف للمسند إليه، كقولنا (الأبكم يتكلم)، (يرى الأعمى النار تحرق كل شي)، فالتكلم ليس صفة إنما هي فعل مسند إلى الأبكم وهكذا..

ومما سبق يبدو أن التخالف يتسع ليشمل كل الألفاظ التي تتغاير دون وجود علاقة تضاد معجمية بينها...

***

[1] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٢٧٠.

[2] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٢٧٣.

# التماثل

تتسع دائرة التماثل في دراسة النصوص الشعرية لتشمل الألفاظ والتراكيب، ويرى محمد عبد المطلب أن التماثل يؤول إلى المشابهة ظاهريًا، لكن التأمل فيه يؤدي إلى إدراك عنصر المفارقة في جوهره، وعليه فالتماثل يفقد ما في التكرار من التساوي، ويفقد ما في التقابل من التخالف الشكلي فهو يجمع بين التكرار والتخالف[1]، ويأتي التماثل على عدة صور، منها: الجناس والمشاكلة والازدواج والتعدد والعكس..

***

وأول بنية في محور التماثل اللفظي الجناس، وهو علاقة قائمة بين الألفاظ نتيجة لما بينها من اتفاق شكلي بشرط اختلاف مضمونها، ويكون هذا الاتفاق كليًا فيشكل جناسًا تامًا، ويكون جزيئًا فيشكلُ جناسًا ناقصًا، ويذكر الخطيب القزويني (٧٣٩هـ) أن الجناس بين اللفظين يعني تشابههما في اللفظ، والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، ثم يذهب إلي تفصيل الجناس غير التام فيسمي ما وقع فيه الاختلاف في هيئات الحروف محرَّفًا، وإن وقع الاختلاف في أعداد الحروف سُمِّي ناقصًا، وإن وقع الاختلاف في أنواع الحروف فيَشترط ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف، فإن تقارب الحرفان سُمِّي مضارعًا،

[1] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣١٥.

وإن كانا غير متقاربين سُمِّي لاحقًا، أما إن وقع الاخـــتلاف في ترتيـــب الحروف يسمى جناس القلب[١]..

ومن صور التماثل ما يعرف قديما بالمشـــاكلة، وجـــاء في الإيضـــاح أن المشاكلة هي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته[٢]، ويرى محمد بن عبد المطلب أن أهمية هذه البنية تأتي من طبيعة العدول المتمثلة فيها، وهذا العدول يكون على مستوى الشكل فحسب، أما على مستوى الباطن فإن الدلالة تأخذ امتدادها الطبيعي، والعدول في التعبير يغاير من طبيعة أحـــد الطرفين فيندرج في مسلك الآخر، ومن هنا يتحقق التماثل[٣]..

ومن صور التماثل ما يعرف بالتعديد، ويشمل التعديد عند القدماء فـــن اللف والنشر، والتقسيم، ومراعاة النظير، وتنسيق الصفات، ويرى محمد عبد المطلب أن الرابط التعبيري بين هذه الفنون وما يشـــابهها يتمثـــل في الإمساك بعدة حقول دلالية يتوزعها النص الشعري محاولًا جمع أكبر قدر من المفردات المعجمية فيها، سواء كان بينها خط دلالي متآلف أو متنافر، فالمهم أنها تجمعت كما يذكر أن التعديد يعد تماثلًا من حيث أنـــه يرصـــد الصيغة في تواردها دون نظر إلى ما تحويه من مضمون، وعليـــه يكـــون التماثل الشكلي هو جامع المفردات برغم اختلاف المضمون[٤].

---

[١] راجع: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط١ ٢٠٠٢مـ – ١٤٢٤هـ، ٢٨٨-٢٩٢.

[٢] راجع: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢٦٣.

[٣] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣١٦-٣٢٠.

[٤] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٤٩، ٣٥٠.

ومن التعديد ما يقع في دائرة الاسمية، وتتعدد الأسماء تعددًا مباشرًا أو غير مباشر من خلال رابط لفظي، وقد تتعدد الأسماء من خـــلال الاســـتعانة بطرف آخر، فترتبط مع بعضها بوساطة حرف جـــر أو عطـــف، ثم إن التعدد قد يتعامل مع أسماء وصفية، وهو ما يعرف قديمًا بتنسيق الصفات، وقد يقع التعدد في الفعل، وتعدد الفعل يعني تعدد الأحداث والأزمنة، إذ كل حدث له زمن..

ومن التماثل ما يعرف بالتقسيم، وفي الإيضاح هو ذكر متعدد ثم إضافة ما لكل إليه على التعيين، ومثله اللف والنشر إلا أن اللف والنشر لا تعـــيين فيه لقدرة المتلقي على رد ما لكل واحد[1]، ويمكننا أن نبتعد عن التفريعات العديدة التي ذكرها صاحب الإيضاح المرتبطة بهذا الفن لتكـــون كلـــها ضمن فن التقسيم..

وآخر بنية في محور التماثل هي بنية العكس، إذ يأخذ التماثل فيه شـــكلًا مزدوجًا ازدواجًا عكسيًا، وجاء في الإيضاح أن العكس والتبديل هو أن يقدَّم في الكلام جزء ثم يؤخَّر[2]، ويذكر محمد عبد المطلب أن بنية العكس لا تتم إلا بين التراكيب، إذ تقوم علي نفي أحد الطرفين للآخر، ويكون بين الطرفين تلازم مع مغايرة، حيث تكتمل هذه البنية بـــالطرف الثـــاني الذي يترتب عليه تعديل دلالي[3]..

---

[1] راجع: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢٦٨-٢٧٠.

[2] راجع: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢٦٥.

[3] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٢١.

**وأخيرًا فإن صور العكس قائمة على التماثل الشكلي، حيث تتحد فيــه مباني الألفاظ، وتختلف معاني التراكيب، ويفترق عن كونه جناسًــا في أن المباني المتحدة في العكس تحمل المعاني نفسها، كما أن افتراق المعــاني في العكس لا يكون على مستوى اللفظ بل على مستوى التركيب، حيــث توظف الألفاظ في الطرف الثاني بصورة مختلفة عن توظيف الألفاظ ذاتهــا في الطرف الأول، ففيه يعطي التركيب الأول ناتجًا دلاليًا مغايرًا للآخــر، ومن هنا يفترق عن التكرار والترادف..**

***

# التكرار

قد وظف المعاصرون ظاهرة التكرار بشكل كثيف في شعرهم حتى أنها قد تبدو عند البعض مقصودة لذاتها ابتغاء تحصيل بعض الفنيات التي تضفي على النص جمالًا وجدة، والتكرار يحمل معنى الرجوع على الشيء كما في اللسان[1]، وهو بفتح التاء على وزن التَّفْعَال، ويُذكرُ أن المصادر التي على هذا الوزن لا تكون إلا مفتوحة التاء إلا التِّبيان والتِّلقاء بكسرها[2].

ولا بد أن يؤدي التكرار دلالة معينة، وإلا فهو عامل مساعد على ذهاب حيوية النص، وترى نازك الملائكة أن تكرار جزء من العبارة لا يحتم تكراره ضرورة نفسية يقتضيها المعنى لا بد أن يميل بالعبارة[3]، وأن التكرار يجنح بطبيعته إلى أن يُفقِد الألفاظ أصالتها وجدتها، لذا ينبغي أن تكون العبارة المكررة من قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الطبيعة، فالتكرار عدوّ البيت الرديء إذ يفضح ضعفه[4].

---

[1] انظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر – بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ – ١٩٩٤م، ج٥، ١٣٥.

[2] انظر: إحراز السعد بإنجاز الوعد بمسائل أما بعد (مخطوط)، إسماعيل بن غنيم الجوهري، ورقة ١.

[3] انظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة (د.م)، ط٣، ١٩٦٧، ٢٤٥– ٢٤٦.

[4] انظر: قضايا الشعر المعاصر، ٢٥١– ٢٥٢.

وتقوم دراسة التكرار على الاتصال بين الشكل والمضمون، إذ هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا[1]، حيث تختبئ تحت سطح النص المتموج بالألفاظ المترددة تأويلات متعددة وظلال كثيفة من التفسيرات القرائية المتباينة[2].

ويرد التكرار في مستويات الشعر الأساسية، في الوزن والقافية وأصوات الحروف[3]، فكل شيء قابل للتكرار دون مانع بشرط أن يكون للتكرار في النص الأدبي ما يبرره حتي يتمكن من الاحتفاظ بجمال النص وحيويته.

والتكرار قد يؤدي جانبًا إيقاعيًا في النص ذا صلة بالوزن وذا صلة بالمعنى[4]، وإن التكرار يضع بين أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلِّطها الشعر على أعماق النفس، وكثير من المقاطع المكررة تشكل ترجيعًا نغميًا يرفع مستوى التأثير الانفعالي ويموج حقول الدلالة ويعلي القيمة الجمالية[5].

ذكرت نازك في قضايا الشعر المعاصر أنواعًا للتكرار ترتبط بالكم اللفظي، وأبسط تلك الأنواع تكرار كلمة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، وهو منتشر، ثم تكرار العبارة ويكثر في الشعر الجاهلي، ومن تكرار العبارة ما يكرر فيه الشاعر عبارة معينة في ختام مقطوعات

---

[1] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ١٣٢.

[2] انظر: دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، عبد الخالق العف، رابطة الكتاب والأدباء الفلسطينيين- غزة، ٢٠١٠، ١٤٢.

[3] انظر: نقد الشعر عند دريد يحيى الخواجة، جمال أبو دف، مؤسسة علا للصحافة والطباعة والتوزيع، حمص – سوريا، ط١، ١٩٩٧، ٢٦٠.

[4] انظر: أصوات النص الشعري، يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – مصر، ط١، ١٩٩٥م، ١٣٠.

[5] انظر: دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، ١٤٠- ١٤١.

القصيدة جميعًا، ويشترط في هذا النوع أن يوحِّد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر، وإلا يكون زيادة لا غرض لها، ثم تكرار المقطع كاملًا، وهذا النوع يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر لطوله، ثم تكرار الحرف وهو كثير في الشعر الحديث[1].

أما أنواع التكرار بالنسبة للدلالة فهناك ثلاثة أنواع من التكرار: التكرار البياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري، وغرض البياني التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة، وهو الأصل في كل تكرار تقريبًا، أما تكرار التقسيم فهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة، ويمكن للشاعر أن يدخل تغييرًا طفيفًا على العبارة المكررة ليتخلص من الرتابة، أما التكرار اللاشعوري فلم يرد في الشعر القديم وشرطه أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانًا درجة المأساة، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية[2].

وهناك ما يعرف بالتكرار النسقي، فالكلمات داخل النص الشعري تخضع لعلاقات نحوية استبدالية، فإذا ما ترددت الأنساق وفق هذا المعيار سمي تكرارًا نسقيًا[3]، والنسق يتناول صورًا كثيرة، لذا لا يُدرس بصورة خاصة لكثرته، فمنه التعريف والتنكير، ومنه تكرار الفعل الماضي أو المضارع أو الأمر، ومنه ارتباط الماضي بأحرف الجزم، ومنه اقتران الاسم بأحرف الخفض...

---

[1] راجع: قضايا الشعر المعاصر، ٢٣٢– ٢٣٩.

[2] راجع: قضايا الشعر المعاصر، ٢٤٦– ٢٥٣.

[3] انظر: دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، ١٥٦.

ويذكر محمد عبد المطلب أن للتكرار صورتين: الأولى أن يتكرر الدال والمدلول فتتراكم الدلالة مع اختلاف غرضها، وقد تتراكم دون اختلاف غرضها لتقرير المعنى المراد، والثانية تكرار المدلول واختلاف الدال كالترادف[١].

ويقسم محمد مفتاح التكرار حسب تجاور المكرر وتباعده إلى تكرار متصل وآخر منفصل، ويرى أن الاتصال يتضمن الاتصال الزماني والمكاني، والابتعاد أو الانفصال يعني تراخيهما، ولكلٍّ من هذا الاتصال وهذا الابتعاد تأثيره في المتلقي، فإذا تتابعت الكلمات المتطابقة أو المتقاربة الأصوات فإنها تعني الحثّ أو الكفَّ بسرعة أو إعارة انتباه، وإذا فصل بينهما فاصل فإن الهدف المتوخى من التكرار مرغوب فيه، ولكنه في زمن دوري متثاقل[٢].

ومما لم يذكر من أنواع التكرار تكرار الصائت أي الحركة، ولتكراره دلالة معينة، فالصوائت لها ارتباط وثيق بتشكيل موسيقى الشعر، بل لها دلالات نفسية معينة، وقد اتسع مفهوم التكرار في الشعر المعاصر ليشمل النص بكل ما فيه بدءًا بأصغر بنية وهى الحركة وانتهاء بالدلالة...

***

## ❖ أولا: تكرار الكلمة:

يعد تكرار الكلمة من أكثر صور التكرار انتشارًا في الشعر المعاصر، وهو

---

[١] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ١١٥– ١٣٤.

[٢] انظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط٣، ١٩٩٢مـ، ٣٩.

في الوقت نفسه أبسط ألوان التكرار، وترى نازك الملائكة أن هذا النوع يلجأ إليه صغار الشعراء محاولين تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الرديئة، وأنه من الممكن أن يكون هذا النوع من التكرار جميلًا وأصيلًا إذا تشكَّل على يدي شاعر موهوب يدرك أن التكرار لا يعوَّل عليه بل يعوَّل على ما بعده[1].

❖ ثانيا: تكرار العبارة:

وهذا التكرار واضح في الشعر المعاصر لكنه بدرجة أقل من تكرار اللفظة، وتكرار العبارة هو ذاته تكرار التركيب، وترى نازك الملائكة أن هذا النوع لا ينجح في القصائد التي تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها، لأن البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تم معناها، ومن ثم فإنه يوقف التسلسل وقفة قصيرة ويهيئ لمقطع جديد[2].

إن تكرار العبارة في الشعر المعاصر أوسع مما تصورته نازك الملائكة، ربما لم يكن الأمر في زمنها كما هو الآن، إذ إن هذا النوع قد يرد في القصائد التي تقدم فكرة عامة، ومن النماذج على تكرار العبارة قول مظفر النواب في قصيدة (كفرت إسرائيل):

في الوطن العربي

ترى أنهار النفط تسيل

---

[1] انظر: قضايا الشعر المعاصر، ٢٣١.

[2] انظر: قضايا الشعر المعاصر، ٢٣٤.

لا تسأل عن سعر البرميل

والدم أيضًا

مثل الأنهار تراه يسيل

لا تسأل عن سعر البرميل

والدمع

وأشياء أخرى

من كل مكان في الوطن العربي

تسيل

لا تسأل عن سعر البرميل[1]

### ❖ ثالثا: تكرار المقطع:

وهو قليل في الشعر المعاصر، وترى نازك الملائكة أن نوعًا كهذا يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر لكونه طويلًا يشمل كامل المقطع[2]، وأفضل ما يكون عليه التكرار المقطعي عندما يشكل فاصلًا بين مقطع وآخر، كلٌّ منهما له قافية مختلفة، مثل قصيدة إبراهيم طوقان التي يقول فيها:

من رأى فحمة الدجى***أضرمت من شرارته

[1] لأجلك غزة، ٥٢٦.

[2] انظر: قضايا الشعر المعاصر، ٢٣٦.

حمَّلته جهنم***كفنا من وسادته

***

هو بالباب واقفُ***والردى منه خائفُ

فاهدئي يا عواصفُ***خجلا من جراءته

***

صامت لو تكلَّما***لفظ النار والدما

......

مرَّ حين كاد يقـــ***ـــــتله اليأس إنما

***

هو بالباب واقفُ***والردى منه خائفُ

فاهدئي يا عواصفُ***خجلا من جراءته[1]

ولك أن تقرأ الأبيات بتنعُّمٍ لتدركَ حلاوة هذا التكرار، بل إنه ربط المقطع الثاني بالتكرار (إنما.. هو بالباب واقف)، ولعل ما يجعل تكرار المقطع مقبولًا هو تغيير بعض الكلمات في الدال المكرر، لأن ذلك يكسر الرتابة التي تكتسبها القصيدة من تكرار الدوال نفسها، إضافة إلى أن ذلك من شأنه أن يفاجئ المتلقي، فإذا تفاجأ انجذب.. وإذا انجذب استمع.. وإذا استمع تمتَّع.. لأن المتلقي يتوقع تكرار الدال إذا ما سمع أوله، لكنه يتفاجأ

[1] الأعمال الشعرية الكاملة (إبراهيم طوقان)، إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط٢، ١٩٩٣مـ، ١٣٦-١٣٧.

بالتغير الذي أحدثه الشاعر فينجذب ويطرب.

ومن تكرار المقطع ما يكون تمهيدًا لما بعده، فإذا ما كرَّر الشاعر الدال أدرك المتلقي أن الموضوع القادم جديد، وهذا بعكس ما ذكرته أولًا من التكرار المقطعي الذي يقوم بدور النقطة والذي يوحي بانتهاء المقطع.

### ❖ رابعا: تكرار الحرف:

وهو أكثر الأنواع ورودًا في الشعر المعاصر، وتكرار الحرف يرتبط كثيرًا بالحالة النفسية للشاعر من رفض أو قبول أو توجع أو تحسُّر،

ومن تكرار الحرف تكرار الروى، وهو كثير في الشعر العربي القديم والمعاصر، وسيمر هذا النوع عند الحديث عن الموسيقى لاحقًا، والحمد لله رب العالمين..

*****

## التضاد

يلجأ الشعراء إلى توظيف بنيـــة التضـــاد في نصوصهم الشعرية لما لها من خاصية إيضاحية، والتضاد في الإيضاح هو الجمع بين المتضادين ويسمى الطباق[1]، وتتحقق هذه العلاقة بطريقة مباشرة بين الألفاظ، أو بطريقة غير مباشرة بين معاني التراكيب، فالأولى يكتشفها المعجم وتسمى طباقًا أو تضادًا، أما الأخيرة فيشترك الذهن مع المعجم للوصول إليها، حيث إن الذهن يصل إلى المعاني من خلال النظر في التراكيب، والمعجم يكتشف العلاقة بين تلك المعـــاني التي يصل إليها الذهن، وتسمى بالمقابلة..

وسيتم الاقتصار على علاقة التضاد المباشر، لذا يمكن اســتبعاد المقابلـــة وطباق السلب من دراسة هذه العلاقة، فقد سبقت دراســـتهما في بـــاب التخالف، وذا لأن المقابلة لا تقوم على التضاد مباشرة، حيـــث يتحقـــق التضاد فيها بعد عملية معالجة ذهنية يتم من خلال الوصـــول إلى دلالات طرفي المقابلة، أما طباق السلب فيقوم على ذكر اللفظ مثبتًا ثم ذكره ذاته منفيًا، لذا فهو من باب التخالف لأن التضاد فيه منفي عن اللفظ وحاصل في الحكم، وكذلك مفهوم التضاد غير متحقق في طباق السلب حيـــث لا جمع بين متضادين، إنما الجمع بين متماثلين لفظًا مختلفين حكمًا.

والتضاد محسن معنوي من فن البديع الذي يهتم بوجوه تحسين الكـــلام، وهو علاقة قائمة بين معاني الألفاظ إذ الشكل لا اعتبار له في إيجاده، فهو قائم على المضمون الذي يمكن الوصول إليه من خلال الاستعانة بـــالمعجم

---

[1] انظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢٥٥.

اللغوي أو الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي أو بالمخزون اللغـــوي الذاتي.

وقد يأتي التضاد مكانيًا حيث ترتبط أطرافه بالمحيط المكاني، وقد يكـــون التضاد حركيًا بمعنى أن الأطراف المتضادة ذات حركة رأسية أو أفقية أو موضعية، وقد يأخذ التحرك الرأسي معنى ذهنيًا كالانتقال مـــن مرحلـــة عمرية إلى أخرى، وقد يرتبط التضاد بالجانب النفسي، وقد يكون التضاد ذهنيًا، وقد يرتبط التضاد بالجانب الاجتماعي..

وكثيرًا ما يتحرك التضاد في النصوص الشعرية بين معاني الحياة ومعـــاني الموت، لأن قضية الحياة والموت تتعلق بكل شخص بل بكـــل مخلـــوق، بالإضافة إلى أنها تجربة ذاتية، وبين الحياة والموت تلازم طبيعي، إذ لكـــل شيء بداية ونهاية، وتبدأ الأشياء من حيث تنتهي أشياء، فبدايـــة حيـــاة الإنسان هي نهاية تعلقه بالرحم، ونهاية حياته الدنيا هـــي بدايـــة حياتـــه الأخرى، ولأن هذه التلازمية مرتبطة بكل شيء كـــان مـــن الطبيعـــي ورودها بكثرة في التعابير ومدلولات التصاوير..

وقد يأتي التضاد مستمدًا من العرف كالتضاد بين (الأجساد) والأرواح) والذي يشير عرفًا إلى الماديات والروحيات، وقد يأتي ذاتيًا أي أن الألفاظ في ذاتها متضادة دون أن ترتبط بشيء نفسي أو اجتماعي أو بمكـــان أو زمان، كالتضاد بين كلمة (يسير) و(عسير)..

ومما سبق يتضح أن الجوانب التي تضم الألفاظ المتضادة تتعد حسب علاقة الألفاظ بما حولها، ودلالتها داخل سياقها، أما الألفاظ التي تشكل طـــرفي

**التضاد فالعلاقة بينها دائمًا تصادمية تقابلية، إذ لو انتفت هـــذه العلاقـــة لانتفت معها البينة التضادية.**

***

# الالتفات

يتضمن الالتفات معنى الصرف والالتواء كما في اللسان[1]، فهو يـــرتبط بصرف الكلام من صيغة إلى صيغة أو بالالتواء عن صيغة إلى أخـــرى، ثم العودة إلى الصيغة الأولى، وقد تعرض القدماء لهذا الفن بالتفصيل، فقـــد ذكر ابن رشيق (٤٥٦هـــ) أنه يســـمى الاعتـــراض وعنـــد الآخـــرين الاستدراك، ثم ذكر أن سبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول[2]، وابن رشيق يخلط بين الاعتـــراض والالتفـــات، حيث إن التعريف السابق عند ابن المعتز (٢٩٦هـــ) من باب اعتـــراض كلام في كلام، إذ الالتفات عنده هو انصراف المتكلم عن المخاطبـــة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك[3]، وخير من تحدث عن الالتفات ابن الأثير (٦٢٢هـــ) في المثل السائر، إذ لم أجد أفضـــل منـــه تعبيراً ولا أروع تبريراً، حيث يحاول أن يذكر دلالات الالتفات، فقد ذكر أنه يسمى بشجاعة العربية، ثم يعترض على من يعلل استخدام هذا الفـــن بأنه من عادة العرب في أساليب كلامها، ويخالف الزمخشري في تعليله بأن الالتفات يستعمل للتفنن في كلام، وأن الانتقال من أسلوب إلى أســـلوب

---

[1] انظر: لسان العرب، ج٢، ٨٤.

[2] راجع: العمدة في محاسن الشعر، الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت، د.ت، ٤٥/٢.

[3] انظر: كتاب البديع، ابن المعتز، تعليق إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة – بيروت، ط٣ ١٤٠٢هـــ-١٩٨٢مـــ، ٥٨، ٥٩.

يعمل على تطرية نشاط السامع وإيقاظ ذهنه، ويرد عليه بأن ذلك دليل على أن السامع يملٌّ من أسلوب واحد فينتقل إلى غيره ليجـــد النشـــاط، وهذا قدح في الكلام لا وصف له، لأنه لو كان حسناً لما مـــلَّ، ثم يعلـــل استخدام هذا الفن بأن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبـــة إلى الخطاب لا يكون إلا لفائدة اقتضته، وتلك الفائدة لا تحد بحد، ولا يجرى غرض هذا الفن على وتيرة، وإنما هو مقصـــور علـــى العنايـــة بـــالمعنى المقصود[1]، ويذكر الخطيب القزويني (٧٣٩هـ) أن المشهور عند الجمهور أن الالتفات هو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة بعد التعبير عنه بطريق آخر منها، ثم إنه يوافق الزمخشـــري في رأيـــه في الغـــرض مـــن الالتفات[2].

يبدو مما سبق أن الالتفات يحمل المغايرة بين أساليب الكـــلام في الـــنص الواحد، هذه المغايرة لها دلالتها حسب الموضع الذي ترد فيه، ويتحـــدد نوع الالتفات حسب طبيعة المفردات داخل التراكيب، ومن الالتفات ما يرتبط بالجهة التي يسند إليها الكلام، وهذه الجهة أحد أمور ثلاثة: التكلم والخطاب والغيبة..

ومن صور الالتفات ما يعرف بالاعتراض، حيث إن ابن رشيق في العمدة لم يفرِّق بين الالتفات والاعتراض كما سبق، وقد يكون الالتفـــات مـــن

[1] راجع: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة – مصر، د.ت، ١٦٨/٢-١٧٠.

[2] انظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ٦٨، ٦٩.

**المفرد إلى الجمع أو العكس، فالأول فيه نقل الحكم الذي يستحقه المفرد إلى الجماعة، والآخر فيه تخصيص المفرد بحكم الجماعة..**

**وقد يكون الالتفات من زمن حدثي إلى زمن حدثي آخر، كالالتفات من الماضي إلى الحاضر، أو من الحاضر إلى الماضي..**

**ومما سبق نرى أن الالتفات يعد تفننًا كلاميًا يظهر قدرة الكاتـــب علـــى التحكم بمفرداته لتناسب أساليبه، كما أنه يوقظ ذهن المتلقي بالإضافة إلى أن لكل التفات مقصدًا بلاغيًا حسب السياق الذي يوضع فيه...**

# الفصل الثاني

## (دلالات الصورة الشعرية)

- التصوير المجازي.
- التشكيل الحسي.
- الرمزية.

إن كل صناعة من الصناعات فكمالها بخمسة أشياء على ما ذكره الحكماء: الموضوع وهو الخشب في صناعة النجارة، والصانع وهو النجار، والصورة وهي كالتربيع المخصوص إن كان المصنوع كرسيًا، والآلة مثل المنشار والقدوم وما يجري مجراهما، والغرض وهو أن يقصد على هذا المثال الجلوس فوق ما يصنعه. . . . .

عبد الله الخفاجي

# التصوير المجازي

إن التصوير في النصوص الشعرية والنثرية يرتبط بما ينسجه التخيل، ولا بد للصورة أن تمر على المعمل الذهني قبل أن تتشكل على الورق، ويرى صلاح فضل أن الصورة الشعرية جوهر فن الشعر باعتبارها محررة الطاقة الشعرية الكامنة، وقد خص الصورة الشعرية بخصائص، حيث إن كلماتها محدودة، وتقوم فيها علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وغالبًا ما تنتمي إلى عناصر طبيعية، كذلك فإنها تثير الخيال، كما وتطلق الذهن نحو آفاق عليا من الحرية، وتسمح بتواكب الإحساس بما هو عفوي عابر وجوهري دائم في الوقت نفسه[1].

والصورة تتبلور كونها معكوسًا لما يشكله المعنى المراد التعبير عنه في الذهن، ولا تُنتج الألفاظُ التصويرَ بل التصوير يستدعي الألفاظ التي تناسبه، حيث يبدأ التصوير في الأساس عند انحرافنا عن اللفظ الموضوع، وهذا الانحراف هو الذي نسميه المعنى المجازي، ويرى صلاح فضل أن مشكلة المجاز تتلخص في أنها انحراف عن الاستخدام العادي للغة سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له أو إسنادها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة[2]، ويرى أحمد كمال زكي

---

[1] انظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق – القاهرة، ط١، ١٩٩٨م – ١٤١٩هـ، ٢٣٨-٢٤٠.

[2] انظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ٢٤٨.

أنه يمكن جعل الكلمة المبتذلة غير عادية وذلك إذا كان لها ارتباط غـير مألوف ويتم هذا عن طريق التشبيه[1]، كما يذكر أن المجاز هـو عمليـة تجسيد المجرد ليصبح مرئيًا، وتقريب البعيد ليصبح ملموسًا ومألوفًا[2]..

والخيال ليس مقصورًا على أحد دون الآخر، إذ كل إنسان قـادر علـى التخيل، إلا أن التفاوت يبقى قائمًا في كيفية الإخراج والتصوير، فالإنتاج سهل والصعوبة في التسويق.

وفي الحقيقة لا يأتي الخيال من لا شيء، حيث لا يمكن أن يتخيل إنسـان شيئًا لم يسبق أن رأى نظيره، حتى اللاموجود فإن تخيله يكون خليطًا مـن صور سابقة وتجميعًا من نماذج متعددة، فعندما يتخيل الإنسان فإنه يحاول أن يحاكي الطبيعة، يحاول أن ينشئ مجتمعًا وهميًا يمكن أن يأخذ منه ما يريد من الصور، ويبدأ التصوير عندما نخرج عن حقيقة اللفـظ، أي عنـدما نلتفت عن الحقيقة إلى غيرها، لنبدأ بعدها الإبحار في المجاز، والمجـاز كلـه يقتضي الخروج عن حقيقة اللفظ.

والصورة المجازية تتكون من خليط من المعاني الحقيقية والمعـاني المجازيـة، فالصورة عبارة عن لفظ على أصل وضعه مع آخر على غير ما وضع له، فعند قولنا (الشمس تضحك) فهذه صورة مجازية لأن أحد طرفيها وضع في غير معناه الحقيقي، فلو افترضنا أن الطرف الأول يقصد به معنى غـير معناه الحقيقي كانت الصورة استعارة تصريحية، وعليـه يكـون معـنى الضحك حقيقيًا، أما لو افترضنا أن الطرف الأول يقصد به معناه الحقيقي

[1] راجع: دراسات في النقد، أحمد كمال زكي، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨٠، ٢٠.
[2] راجع: دراسات في النقد، أحمد زكي، ١٢٨

كانت الصورة استعارة مكنية، وعليه يكون معنى الضحك مجازيًا، أما لو افترضنا أن الشمس يقصد بها غير معناها الحقيقي والضحك كذلك فـإن الصورة المجازية لا تتكون بل لا يستقيم المعنى المقصود أساسًا، وما يشـير إلى وجود الخيال في التركيب اللفظي هو ما في السياق من قرائن، فالقرينة توحي بوجود الخيال لكنها لا تحدد نوعه، إنما يتحدد نوع الخيال بإيحـاء السياق، فلو قلنا (خرج البدر من البحر) فإن استحالة خـروج البـدر الحقيقي من البحر تعد قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي لخروج البدر، وبذا ندرك أن هناك خيالًا، أما نوع الخيال فإن السياق يتحكم به، فعندما يدل السياق على أن المقصود بالبدر رجلٌ كالبدر جمالًا تكـون الصـورة الخيالية استعارة تصريحية، ومنه النشيد التراثي المشهور (طلع البدر علينا من ثنيات الوداع)، أما إذا كان السياق يدل على أن المقصود هو طلوع البدر الحقيقي كأنه خارج من البحر، فإن الصـورة الخياليـة اسـتعارة مكنية..

إذًا عندما تمتزج الحقيقة بالمجاز يتجلى الخيال لأن الخيال أصلًا يعد محاكاة للواقع بصورة أو بأخرى، يعني لا يمكن للإنسان أن يتخيل ما لم يره سابقًا كما مرَّ..

ومن هذا المزج تتولد الفنون المجازية كالتشبيه والاستعارة والمجاز، ويمكن تمثيل العلاقات المزجية تلك على النحو الآتي:

حقيقة + حقيقة = صورة حقيقية..

مجاز + حقيقة = صورة مجازية..

حقيقة + مجاز = صورة مجازية..

مجاز + مجاز = معنى غير المراد..

ويحاول الكاتب من خلال الغوص في الخيال أن يجلب للقارئ ما يجذبه أو ما يمتعه أو ما يرضيه، أو أن يوسع أبعاد دلالة الألفاظ، أو يوضح المعاني المقصودة، لذا فالخيال يجسِّد ما لا جسد له في سبيل زيادة وضوح الصورة، أو في سبيل تعميقها أو تأكيدها..

ودراسة الصور تأخذ التصور الكلي الذي يقتضي السير على النموذج الواحد ومقاربة باقي الشواهد به، فدراسة الصور كلها في النص الأدبي فيها شيء من الرتابة لكونها كثيرة ومتكررة، لذا يكفي دراسة نموذج واحد على كل صورة، ثم مقاربة كل الصور المتماثلة مع هذا النموذج، والمقاربة تترك للقارئ أو للدارس لا للناقد، وتقوم على التصوير المجازي تقوم عدة فنون، هي: التشبيه والاستعارة والمجاز...

***

(١)

وأول بنية في محور الصورة المجازية هي التشبيه، والتشبيه هو مشاركة طرف لآخر في صفة معينة بوساطة وسيلة ظاهرة أو مقدرة، ويسمى أحد الطرفين المشبه به، وهو الذي تلاصقه الصفة، والطرف الآخر يسمى المشبه، وهو الذي نسقط عليه الصفة، أما الصفة فتعرف بوجه الشبه،

والوسيلة هي أداة التشبيه، وللتشبيه فروع، منها ما يقوم بين المفـــردات، ومنها ما يقوم بين التراكيب، ومنها ما تحدده الأداة ومنها ما يحدده وجه الشبه، وكل تلك الأنواع تناولتها كتب البلاغة بالتفصيل.

والتشبيه المفرد يتحقق بين المفردات، ويكون مرسلاً مفصـــلاً، ويكـــون مرسلاً مجملاً، ويكون مؤكداً مفصلاً، ويكون مؤكداً مجملاً وهو البليـــغ، ففروعه أربعة، و كتب البلاغة حافلة بتفصيل أنواع التشبيه.

وغرض التشبيه توضيح دلالة المشبه باستخدام مـــا للمشـــبه بـــه مـــن خصائص، وبطريقة فنية يتم من خلالها الوصول إلى قمة الدلالة بشـــكل موجز، حتى المعاني التي يجعلها التشبيه مجسدة أو مشخصة يكون الغرض من ذلك توضيحها، لأن المعاني المجردة إذا جُعل لها جسد فإنهـــا تكـــون أقرب للفهم وأيسر للتصور فتصبح أوضح في الذهن.

***

وقد يقع التشبيه بين التراكيب، بحيث تكون الصفة التي يتقمصها المشـــبه هي عبارة عن نتاج مزج عدة ألفاظ، ويسمى هذا التشبيه تمثيليًا لأن كل طرف من طرفي التشبيه يشكل مشهداً تمثيليًا، ومن خلال هذا التشـــبيه يضفي النص عنصر الحركة على الصورة الفنية، بالإضافة إلى ما يصاحبها من الحيوية والتفاعل، ولا يمكن الوصول إلى الصفة التي يمتثلها المشبه إلا من خلال النظر في مجموع ما يتكون منه كل طرف..

***

(2)

أما البنية الثانية في محور الصورة المجازية فهي الاستعارة، والاستعارة تعـــد تشبيهًا خلا من أحد طرفيه، وترد في الكلام بشكل أكبر من التشبيه إذ لا تخلو قصيدة من الاستعارة، وفي المقابل يمكن أن تجد قصيدة دون تشـــبيه، وذلك لما في الاستعارة من روعة التصوير وحرية التعبير بســـبب عـــدم الحاجة إلى ذكر ركنين على الأقل، بالإضافة إلى أن الاستعارة أكثر غوصًا في الخيال الذي يغرق فيه الشعراء، والذي يعد المحـــرك لهـــم والمـــؤثر في الجمهور، والاستعارة هي استخدام لفظ في غير ما وضع له كما هو الأمر في كل صورة مجازية لعلاقة المشابهة بين المعنى الأصلي للفظ والمعنى المجازي في صفة ما مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي.

والاستعارة نوعان: الاستعارة المكنية وتقوم على حذف المشبه به وإحلال إحدى صفاته مكانه، وقد تكون بالعكس إذ يحذف المشبه من الصـــورة ويذكر المشبه به، ويتوصل إلى ما فيها من خيال عن طريق امتناع حدوث المعنى الأصلي للفظ لوجود قرينة تمنع من ذلك، وتسمى هذه الاســـتعارة بالتصريحية...

والاستعارة التصريحية تتطلب فهمًا واسعًا لإدراكها، لأنها غير مباشـــرة، حيث يتم الوصول فيها إلى المشبه بناء على ما لدى المتلقي مـــن معرفـــة بالمقصود، وغالبًا ما تكون القرينة الدالة على انحراف المعنى عن الحقيقة إلى المجاز معنوية تفهم من السياق..

***

(3)

وآخر بنية في محور الصورة المجازية بنية المجاز، والمجاز عام يشمل التشبيه والاستعارة، وعليه فكل تشبيه أو استعارة من المجاز والعكس ليس صحيحًا، والمجاز هو استخدام لفظ في غير ما وضع له لعلاقة ما غير المشابهة والملازمة مع عدم جواز إرادة المعنى الأصلي لوجود قرينة تمنع ذلك، وتتعدد العلاقات بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي حسب الغرض الذي توضع فيه هذه البنية، ويستثنى من تلك العلاقات علاقة المشابهة التي تخص الاستعارة وعلاقة الملازمة التي تخص الكناية، وقد فصلت كتب البلاغة القول في علاقات المجاز، منها الكلية والجزئية والسببية والمسببية وباعتبار ما كان وباعتبار ما سيكون والآلية والحالية والمحلية...

***

وأخيرًا فالمجاز بكل فنونه يقوم على استخدام الخيال وما يوفره من وسائل تعبيرية باتساعه وتجاوزه الحدود، فمن خلال المجاز يمكن تحويل ما لا قيمة له إلى تعبير ذي قيمة، وكل أنواع المجاز تتطلب من المتلقي الغوص خلف مفردات النص للوصول إلى الدلالة المرادة، وعندما يصل المتلقي إلى ذلك فإنه يدرك حينها لذة التصوير وجمال التعبير، وإذا عجز المتلقي عن ذلك فإنه سيقف أما النص مرتابًا لا يتذوق لذته ولا يشعر بجماله ولا يستطيع أن يحكم عليه...

***

# التشكيل الحسيّ

الحديث عن التشكيل الحسي يعني الحديث عن دلالة كل تركيب يـــدرك بالحواس، لذا يبحث التشكيل الحسي في المحسوس دون المجرد، فالســـمة الحسية لا يمكن سلخها عن النص أبدًا، وقد قيل إن "المدركات الحســـية هي المادة التي يشكل منها المبدعون أعمالهم"[1]، فكما لا يمكن للمـــادة أن تكون معزولة عن المعنى فلا يمكن أيضًا أن يتجرد المعنى من المادة، وكما لا يمكن أن يكون البناء من لا شيء، فلا يمكن كذلك أن يكون النص وهو بناء من لا شيء، لأن معنى الجمال لا يمكن إســـقاطه علـــى المـــبنى دون هندسة مادة البناء، والمعنى المجرد لا يمكن إيجاده في النص دون هندســـة التشكيلات المحسوسة، فالكاتب الأديب يسعى إلى بلورة الشكل الحسي ليصل من خلاله إلى المجرد، حيث إن الذي يُتصوَّر أقرب إلى الذهن مـــن الذي لا ذات له، والعقل دائمًا لا يجد صعوبة في إدراك المحسوسات لأنـــه يمتلك وسائل مباشرة لذلك بخلاف المجرد الذي يستحيل علـــى العقـــل تصوره، لأنه ليس صورة، لذا فإن الأديب يحاول أن يحيل المجرد إلى حسي ليكون المقصود أوضح للمتلقي وأرسخ في ذهنه وأبين في عقله، والخلاف غالبًا يكون فيما يغيب عن الحواس، حيث إن ما يدرك بـــالحواس يتفـــق الجميع عليه مع اختلافهم في الحكم عليه لأن الحكم مجرد، فالكل يـــدرك زرقة السماء ونسيم الهواء وريح الورود، وقد يختلفون في جمال ذلـــك أو طيبه، ويرى البعض "أن وظيفة الفن هي الملامسة، فلكي يكون اللون لونًا

[1] انظر: دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، ١٩٩.

لا بد أن يلامس العيون، ولكي يكون اللحن لحنًا لا بد أن يلامس الأذن، ولكي يكشف الصوت حجمه لا بد أن يلامس سطحًا ما"[١].

## التشكيل البصري

قد عمد المعاصرون إلى استغلال اللوحة التي يكتب عليها النص لتكون ناطقة مع مدلولات القصيدة، حيث تتم هندسة التراكيب الشعرية لتكون مرتبة ترتيبًا إيحائيًا باستغلال ما يوحي إليه بياض الصفحة من جهة، وما توحي إليه علامات الترقيم من جهة ثانية، وما توحي إليه الرموز الطباعية من جهة ثالثة.

إن هذا التوزيع لعناصر النص لا يعبر عما يريد أن يقوله الكاتب فحسب، إنما يعبر كذلك عن الطريقة التي يريد الكاتب للمتلقي أن يقرأ بها نصه، إذ التعبير النقطي مثلًا يُوحى بانفعال الكاتب في لحظة ما، ولجوؤه إلى فراغ كلامي يدل على ذلك الانفعال، ثم إن البياض الذي يملأ بعض الأسطر يعطي التعبير زمنًا أطول للنطق والتأمل، وتصوَّر لو كان لديك نص مكتوب بشكل رأسي هل سيستغرق ذات الوقت الذي يستغرقه إذا ما كان أفقيًا، وحاول أن تقرأ الآتي:

حان التفرُّق...

والزمانُ..

---

[١] انظر: دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، ٢٠١.

خدوعُ..

ثم اقرأها أفقيًا:

حان التفرق والزمان خدوعُ

وبعد القراءة ستلحظ التباين بين التشكيلين، وذلك لأن القارئ العربي اعتاد أن يقرأ الوحدات الكلامية المتتابعة أفقيًا، وأن يتوقف عند كل سطر، لذا فقراءة النص بشكل عمودي يعني التوقف عند كل سطر، ومن هنا تكتسب الكلمة التي تنفرد بسطر كامل وقتًا كافيًا للقراءة، فتأخذ حقها في التوقف عندها، إذ لو تلاها بعض المفردات لما كان لها الحق في التوقف عندها.. ومن أجل التوقف لغرض معنوي أو موسيقي أو دلالي استغل المعاصرون هذه الخاصية.

## التشكيل اللوني

إن التشكيل الحسي يكتسب ألوانه من العناصر المكونة له، فعند ذكر الأشجار يحضر اللون الأخضر وعند ذكر البحار يحضر اللون الأزرق بشكل تلقائي، ويعد النص وسيلة عرض لهذا التشكيل، كالتلفاز الذي يعرض الأشياء الملونة دون ألوان، فهذه الأشياء في الحقيقة لها ألوانها الطبيعية إلا أن التلفاز سلبها طبيعتها، كذا النص إما أن يعطي الأشياء ألوانها أو يحل لونًا مكان آخر لغرض دلالي أو يستغني عن ذكر اللون لكونه يحضر تلقائيًا مع المادة، والألوان تجعل التشكيل أكثر حيوية وفاعلية

وأثراً، لذا يذكر التربويون أن استعمال الألوان يرفع نسبة التعلم والتذكر مابين (55%) إلى (78%)، وتزيد الفهم بنسبة (73%)، والرغبة في القراءة بنسبة (80%)، ونسبة قبـــول الأفكـــار إلى مـــا بـــين (50–85%)[1].

إن ذكر اللون في النص الشعري لا يكون لإظهار لون الأشياء فحسب إذ ليس من وظيفة الشعر توضيح ألوان المواد، بل يرتبط ذكر اللون بعنصر الجمال من جهة والدلالة من جهة أخرى، فعندما يقول الشاعر (النـــهر أحمر) فهذا التعبير يرتبط بالدلالة إذ يدل على المبالغة في سفك الدماء إلى أن صارت كالنهر الجاري، وعندما يقول (زرقة البحر) فـــالبحر لونـــه معروف إلا أن غرض التعبير جمالي فقط، وقد يلجأ النص إلى إعطاء لون لما لا لون له من معانٍ ذهنية كالحرية الحمراء، والعبودية السوداء، وذلك في محاولة لجعل المعاني المجردة حسية، حيث إن اللون لا يُـــدرك إلا بحاســـة البصر، لذا فما له لون إما أن يكون مادة حسية أو معـــنى موضـــوع في صورة مادة حسية.

وقد يكون اللون غير دالٍّ على خاصية لونية بل يرمز إلى معنى معين كأن نرمز إلى الظلم بالسواد حيث إن اللون في الغالب يحمل دلالة معينة إذا لم يكن المذكور له ذات اللون كالأسود يدل على التشاؤم والشر، والأبيض على التفاؤل، والأخضر على النعيم، والأحمر على الدماء، والأزرق على الصفاء.

---

[1] راجع: التدريب والتدريس الإبداعي، طارق سويدان، د.ت، ١٤٨.

## التشكيل الصوتي

دراسة التشكيل الحسي تشمل دراسة التراكيب والمفردات التي ينبعث الصوت من داخلها، فإذا قال الشاعر(تلفح النار) فكأن المتلقي يسمع صوتها وهي تلفح، والتراكيب التي تحوي أنساقًا صوتية تتضمن تعبيرات حركية، إذ كل حركة لها صوت، لذا لا صوت ينبعث من قولنا (الجبال) لخلوها من الحركة، لكن إذا قلنا (هاجت البحار) فكأننا نسمع هدير مائها..

***

ترد بعض الأنساق اللمسية والشمية والذوقية في النصوص الأدبية، فالإنسان عندما يستشعر شيئًا ما فكأنه تملَّكه في عالم الشعور، وقد يؤثر ذلك على جسده تأثيرًا واضحًا أي إذا استشعر الإنسان أنه يشم زهورًا فإنه يحس بهذه الزهور فعلًا حتى وإن لم تدركه الرائحة، كذا الإنسان الذي يستحضر الأمطار والثلوج يشعر بالبرودة حتى لو كان تحت فراشه، والإنسان الذي يستحضر نفسه وهو يلعب بالكرة قد يحرك قدمه وهو تحت الفراش، إذًا المتلقي عندما يتفاعل مع النص بوجدانه يتأثر بأنساقه بما لديه من وسائل، حيث إن التفاعل الصادق للمتلقي مع النص يستوجب أن يحيا ما يمليه عليه النص من أنساق حسية وقيم أخلاقية وتربوية، وكما ترد بعض التراكيب بقيم صوتية، كذلك ترد بعض التراكيب بقيم شمية أو لمسية أو ذوقية لكون الأنف والجلد واللسان حواس مثل الأذن والعين..

***

والتشكيل الحسي بشكل عام يستطيع الكاتب من خلاله أن يجسد المجرد أو يعاين الغائب أو يوضح المعاني أو يجعل غير المرئي مرئيًا، وغير المــدرك بالحس محسوسًا، ثم إنه يثير المتلقي ويضعه على قرب من المعــنى ويزيــد فاعلية النص ويزيد حيويته، ويبرز جماله بوساطة حسن التصــوير ودقــة التمثيل.

***

# الرمزية

يشير لفظ الرمز إلى معاني الغموض والخفاء والإحالة، وقد ورد في معاجم اللغة في مادة (رمز) معنى الإشارة والإيماء، بغض النظر عن أداة هذه الإشارة أو الإيماءة، فقد تكون بالشفتين، أو بالعينين أو باليد أو بالفم أو باللسان، وعلى نطاق أوسع نقول أو باللفظ، فاللفظ قد يحمل صفة الرمزية لكونه يحتمل الإحالة الدلالية منه إلى غيره.

ويرى صلاح فضل أن "الرمز يتركب من دال ومدلول، ويقع الدال في مستوى التعبير بينما المدلول في مستوى المضمون"[1]، والمضمون هو المعنى الغامض الذي يختفي وراء اللفظ الرمزي، وهناك علاقة بين الرمز والمرموز إليه، إذ النص يقوم بعملية إحلال للمرموز إليه في الرمز لكون الرمز يحمل صفة توافق ما يوصف به المرموز إليه، فالجبل رمز الثبات لأن الجبل من طبيعته ذلك..

ويُعَدُّ الرمز علامة إشارية لديها القدرة الذاتية على تنبيهنا بحيث لا تحيلنا إلى خارج نطاقها، وهذا ما يميزه عن الإشارة التي تفقد القدرة على إتمام المعنى بذاتها إنما بالإحالة إلى المشار إليه، فالإشارة لا تشكل المعنى العام، فهي مجرد إشارة، ولا تشكل معنى إلا بالمشار إليه، وهذا لا يكون للرمز الذي يكفينا النظر إلى غيره، إذ يمكننا أن نتصور المعنى بتمامه إذا استطعنا أن ندرك كنهه، حيث يذكر صلاح فضل أن "الكلمة عندما تحتفظ بقدرتها على إثارتنا فهي لا تزال رمزًا، أما إذا فقدت هذه القدرة فإنها

[1] انظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ٣٠٨.

تصبح مجرد إشارة"[1]، ويرى كذلك أن "الكلمات الرمزية لا نتعرف من خلالها على حركة نحو شيء آخر، وإنما هي نابعة من ذاتها"[2]، ومع هذه القدرة فإن الرمز يبقى عاجزًا عن الإفصاح عن نفسه ما لم يدرك المتلقي ارتباطه الدلالي، ويذكر ابن خلدون (٨٠٨هـ) في مقدمته أن الرمز يهدي إلى كشفه قانون يُعرف قبله ويوضع له[3].

وقد ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ١٨٨٠ جماعة ترى أن الوضوح يعري الأشياء ويذهب جمالها فأولعوا بالغموض وقدَّسوا طريقه التي يشكلها الرمز، حتى أنهم سموا بالرمزية، واللغة عندهم لا تعدو أن تكون رموزًا تثير الصور الذهنية المتلقاة من المحيط الخارجي[4].

وقد ظهرت الرمزية كاتجاه عند العرب بسبب تأثرهم بالفكر الغربي، حيث يذكر بعض النقاد أن الرمز قد بدأ متأثرًا بالرمزية الفرنسية، وأن القصيدة عند الرمزيين العرب عبارة عن تكثيف شديد للمعاني والأفكار والعواطف في لغة مصورة خصبة، وعند تلمس مفاتيح الرموز تتفجر شحنات الرؤية الشعرية مرايا لا تحصى[5].

في الحقيقة قد بالغ أصحاب الرمز في تعظيمه وهو لا يستحق أن يستقل بذاته لينشئ اتجاهًا خاصًا، بل هو جزء من منهج نقدي كامل، ويرى العقاد أن التعبير بالرموز عادة قديمة في تعبير الإنسان بل عادة قديمة في

---

[1] انظر: نظرية البنائية في النقد، ٣٠٦.

[2] انظر: نظرية البنائية في النقد، ٣٠٦.

[3] انظر: مقدمة ابن خلدون، ٨٤٢/٢.

[4] راجع: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، محمد عبد الغني المصري – محمد محمد الباكير البرازي، الوراق للنشر والتوزيع – الأردن، ط١، ٢٠٠٢، ٣٤-٣٦.

[5] انظر: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ٣٨.

بديهة الإنسان[1]، لذا فالرمز ليس مبتدعًا، ولا غفل عنه السابقون، بل هو من طبيعة القول، ولعل الواقع فرض على اللسان العربي أن يلجأ بكثـــرة إلى التعبير الرمزي لعله ينجو بذاته من مماته بســـبب ســـيادة الاســـتبداد وسياسة رفض الغير.

واللغة المكتوبة تتكون من رموز، حيث إن كل كلمة مكتوبة تملك قـــدرة ذاتية تجعل القارئ يتصور المعنى الذي تطويه، إذ الأشـــياء ليســـت هـــي الحروف المكتوبة، ولا يمكن أن يكون ذلك، لأن المكتوب صورة كاذبـــة عن المنطوق، بل إن الرمز يعبر به عن المعاني المجردة التي لا يمكن تصويرها إلا بصورة رمزية، فتصوير معنى الحب مثلا يكون برسم قلب، والقلـــب رمز له وليس هو، والعفة والاحترام كذلك وكل المعاني المجردة.

وقد اشترط صلاح فضل في الرمز أربعة شروط، الأول خاصيته التشكيلية التصويرية فالرمز له اعتبار بما يرمز له، والثاني قابليته للتلقي أي أن هناك ما هو غير منظور يتصل بما وراء الحس يتم تلقيه بـــالرمز الـــذي يجعلـــه موضوعيًا، والثالث قدرته الذاتية، والرابع تلقيه كرمز، حيث إن الرمـــز عميق الجذور اجتماعيًا وإنسانيًا[2].

وقد صنف بعض النقاد الرمز في الشعر الحديث إلى ثلاثة أصناف: الأول الرمز الشخصي الذي يبتدعه الشاعر لنفسه دون أن يبوح به للقـــارئ، وعلى القارئ اللجوء إلى التخمين لإدراكه، والثاني الرمز السياقي الـــذي

---

[1] انظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد (السيرة الذاتية، أنا، حياة قلم)، المجلد الثاني والعشرون، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط١، ١٩٨٢، ٦٥٩.

[2] راجع: نظرية البنائية في النقد، ٣٠٦.

يفهم من السياق، والثالث الرمز التقليدي كالأسطوري والديني والتاريخي والشعبي[1].

***

ومن الرمز في العربية عند القدماء الكناية والتورية، فالكناية هي لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي، أي أن اللفظ في ذاته لا يراد إنما يرمي النص إلى ما يرمز إليه اللفظ، وهذه الرمزية هي لازم اللفظ، أما التورية فهي أن يكون للفظ معنيان أحدهما قريب لا يراد والآخر بعيد عن تصور السامع وهو المراد، فاللفظ في التورية عبارة عن رمز للمعنى البعيد، إذ معناه المتصوَّر لا يسعى إليه الكاتب أو المتحدث، ومن هـذا المعـنى المختفي وراء اللفظ تتضح القيمة الرمزية في الكناية والتورية.

***

ويستخدم الشعراء الرمز بكثرة، بل وصل الأمر إلى أن ظهرت مدارس رمزية تعشق الغموض في النصوص الأدبية، واللجوء إلى الرمز كان لحاجة ملحة في العصر الحاضر، إذ لا سند للشعراء من بطش القوى المختلفة من سلاطين إلى عصابات بعد نشوب النزاعات وظهور الأحزاب والقوى العسكرية واختلاف الناس وتفرق القوة، ولاستخدام الرمز أغراض فنية حيث يرى بعض المدافعين عن اللجوء إلى الرمز المبهم أن الرمز يجعل الفكرة السهلة الواضحة ذات أبعاد عميقة، ويكسر النمطية والرتابة في

---

[1] راجع: تحليل النص بين النظرية والتطبيق، ٤٤.

لغة الشعر ويعطيها القوة في التعبير، وينبِّه القارئ للبحث عن معاني الرموز والغوص في أعماق الخيالات البعيدة، ثم إنه يكشف خفايا شخصية الشاعر ومخاوفها وآمالها[١]، ومن الأغراض الفنية للرمز أيضًا إظهار صفة المرموز إليه، وإعطاء المرموز إليه قيمة جمالية، واشتهار المرموز إليه برمزه مثل اشتهار غصن الزيتون كرمز للسلام مع أن غصن الزيتون والسلام لا يوجد بينهما نقاط التقاء، إذ لا تلازم ولا تشابه بينهما ولا أي علاقة من علاقات المجاز إلا أن غصن الزيتون اكتسب قيمة رمزية دالة على السلام مطلقًا عند الشعب الفلسطيني، وقد يكون الرمز دليلًا على اتصاف المرموز إليه بالصفة التي يحملها الرمز، فإن افترضنا أن النسر رمز السرعة فإننا حينها نؤكد معنى السرعة في المرموز إليه بدليل وجودها في الرمز وهو النسر...

***

[١] انظر: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ٤٤، ٤٥.

# الفصل الثالث

## (دلالات البنية الإيقاعية)

- الإيقاع الداخلي. . .

- الإيقاع الخارجي.

# الإيقاع

يجري الإيقاع في القصيدة كما الروح في الجسد، فهو المادة الخضراء التي تعطي للشيء الحيوية والنشاط، وهو الجرس الموسيقي الذي تطرب له النفس عند قراءة النص، ويمكن أن ينبعث من الوحدات المكونة للنص، أو من الهيكل الذي يقوم عليه، فالأول يسمى داخليًا حسب اصطلاح النقاد، والآخر يسمى خارجيًا، ويرى بعض النقاد أن "الإيقاع ينطلق من الفرضية الموسيقية التي يهبها النظام الشعري للجمل من خلال تطويع التفعيلات واستثمار التقفية وتوازنات الجمل الشعرية وسواها من سبل انتظام بنية الشعر إيقاعيًا"[١]، وفي الحقيقة فإن القصيدة كاملة تعدُّ قطعة موسيقية، ولوحة إيقاعية حيث تقع في عمق النفس، وتجذب لب الروح.

***

[١] راجع: ترويض النص – دراسة للتحليل النصي في الأدب المعاصر (إجراءات ومنهجيات)، حاتم الصكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، ١٩٩٨، ٥١.

# الإيقاع الداخلي

يتولد الإيقاع الداخلي من تآلف الألفاظ، وتمازج العاطفة مع الفكرة، لذا فإن الإيقاع الداخلي يرتبط بتناسق بناء النص، ومدى انسجام لبنات هذا البناء مع بعضها، وبالعلاقات القائمة بين الأصوات التي تشكل الحروف، وكذا الأصوات التي تشكل الكلام، فالمفردة لها دور في تكوين النغمة التي تجذب المتلقي، والمفردات مجموعة إلى بعضها وما ينشأ بينها من علاقات لها دور كذلك في إنشاء الإيقاع، ومن هذه العلاقات مثلًا ما يعرف قديمًا بالسجع، والترصيع، والتصريع، والجناس، ويعدُّ هذا الإيقاع أكثر غموضًا من الإيقاع الخارجي، إذ يتطلب وعيًا من الشاعر لإيجاده، ومن الناقد لاكتشافه.

ومن النقاد من يرى أن الانسجام بين الحروف ضمن الكلمة الواحدة يتحقق عندما تتباعد مخارجها وتأتلف في صفاتها، بينما تتنافر النغمات وتضعف الموسيقى الداخلية عندما تتقارب مخارج الحروف وصفاتها، وأن الموسيقى الداخلية تصدر نتيجة تناسق الكلمات ضمن الجملة العربية، كذلك تنبعث من تآلف الجمل ضمن النص الأدبي بحيث تكون الجمل متناغمة متقاربة الوقع والنغم، وأنه يمكن قياس الإيقاع الداخلي بمعرفة نسبة حروف الهمس المجموعة في قولك: (حثه شخص فسكت) التي تناسب

الصدق العاطفي الهامس، فهي تشكل موسيقى ذات إيقاع هادئ، وفي المقابل فإن حروف الجهر تناسب الإيقاع الصاخب الملائم لموضوعات الخطابة والفخر[١].

ويعتبر محمد عبد المطلب أن الإيقاع الداخلي يتصل بمحور التماثل، وكلما ازداد التماثل ازدادت الطبيعة الإيقاعية التي تؤكد على شاعرية الصياغة[٢]، بل إن كل تماثل دلالي يستدعي تماثلًا إيقاعيًا[٣].

ومن النقاد من يرى أن الإيقاع الداخلي المطلوب يشترط لتحققه توافر الكفاية اللغوية لدى الشاعر الذي يفهم خواص اللغة، وصدق العاطفة، وعمق المعاناة التي تصنع الشعر، وبهذا يتشكل إيقاع داخلي مصدره تناغم العاطفة مع الموضوع، بالإضافة إلى القوة التأثيرية العامة للنص في نفسية المتلقي، وما تخلِّفُه من ارتياح موسيقي، تلك القوة التي تنبع من تآزر عناصر القصيدة مجتمعة من فِكَر وصور وتعبيرات[٤].

***

[١] انظر: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ٤٩، ٥٠.

[٢] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٦٤.

[٣] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٧٦.

[٤] انظر: نقد الشعر عند دريد يحيى الخواجة، ١٥٥، ١٥٤.

(١)

## السجع

إن السجع يرتبط بالتوافق الذي يقع عند النهايات الدلالية، وفي الحقيقة فإنه يعطي مؤشرًا على إمكانية التوقف لأخذ فترة راحة، فالمتلقي عندما يدركه يعلم أن هذا موضع سكت، فنهاية الدفقة الشعورية إذا اتحدت مع نهاية الدفقة التي تليها يتشكل لون فني يعطي نغمًا موسيقيًا، يعرف هذا اللون الفني بالسجع، ويرى محمد عبد المطلب أن السجع في النثر يأتي وحيدًا في وظيفته فيبرز دوره الإيقاعي، أما في الشعر فيأتي متزاوجًا مع إيقاعية الشعر، فيقل ظهوره الوظيفي حتى وإن ظل له وجوده الذي يتصل بالإيقاع العام، وعليه فإن السجع أكثر بروزًا في النثر منه في الشعر[١].

(٢)

## التصريع

ويرتبط بالسجع ما يعرف قديمًا بالتصريع، حيث يعد التصريع سجعًا خاصًا بالشعر دون النثر، ويعتمد على تماثل نهاية الشطرين في البيت الشعري، ويعده البعض تعديلًا يطرأ على العروض للحاق

[١] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٦٥.

بالضرب فإذا ما رُفِّل الضرب ترفل العروض مثلًا، ويعتبر آخرون أنه يكون بجعل العروض مقفاة تقفية الضرب[1]، وقد كان مألوفًـــا عند القدماء أن تبدأ القصيدة ببيت مصرَّع، حتى أنهم كادوا يعدون عدم الابتداء ببيت مصرع من العيوب التي يقع فيها الشاعر، وعلى الرغم من التزام الشعراء القدماء به في أول بيت من القصـــيدة إلا أن المعاصرين لا يتعاملون به في صورته القديمة، حيث يذكر محمـــد عبد المطلب أن المعاصرين تعاملوا معه في شكل يجمع بين الـــنمط القديم ومتطلبات الحداثة، وتمثل ذلك في إحداث إيقـــاع مميـــز في مفتتح القصائد بتوحيد حرف الروي في السطرين الأول والثـــاني كأن السطرين حلَّا محل الشطرين في البيت التقليدي[2].

وقد تأتي القصيدة مصرعة في كل أبياتها بالنهاية نفسها وقد عده القدماء عيبًا لما يفرضه هذا النمط من الرتابة التي تبعث الملل للدرجة التي تجعل الجرس القوي المنبعث من تكرار الأبيات المصرعة بالنهاية نفسها عاجزًا عن تبديد الرتابة التي تُظِلُّ الملتقي..

***

---

[1] انظر: البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، عبد الرحمن حبنَّكه الميداني، دار القلم – دمشق، الدار الشامية – بيروت، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٦مـ، ٥٠٧/٢.

[2] راجع: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٧١.

(٣)

# الترصيع

ومما له علاقة بما سبق ما يعرف بالترصيع، ومن الاسم يبين المقصود، إذ يوحي الاسم بالتزيين والزخرفة، ولا يبتعد المعنى في الشعر عن المفهوم العام لهذه الكلمة، فالترصيع عند صاحب الكليات[١] هو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها، نحو "إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ*وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ"[٢]، أما الترصيع عند محمد عبد المطلب فيعتمد على طبيعة التوازن التي تتم من خلال الأوزان الصرفية، فيجتمع في الشعر التوافق بين الوزن العروضي والوزن الصرفي[٣]، وبطبيعة الحال فإن التوازن الناتج عن التماثل من شأنه أن يزين الكلام، فهو يولد موسيقى تنبعث خفاء من داخل التركيب البنائي للأشطر الشعرية في الشعر العمودي، أو الأسطر الشعرية في شعر التفعيلة، وقد وظَّف الشعراء المعاصرون هذه البنية كوسيلة لإنتاج الإيقاع..

والنماذج التي اشتملت بنية الترصيع كثيرة إذ يميل إليها الشاعر لكونها بنية شديدة الفعالية من الناحية الموسيقية التي يهتم بها أغلب

---

[١] انظر: الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، أيوب بن موسى الحسيني الكفوي (ت:١٠٩٤هـ)، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط٢، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م، ٣١٢.

[٢] سورة الانفطار، ١٣/٨٢، ١٤.

[٣] انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ٣٧٤.

الشعراء المعاصرين اهتمامًا زائدًا، وكذا التصريع إذ قلَّ أن تجد نصًا شعريًا يستغني عنه، وفي الحقيقة لو استطاع المعاصرون أن يجــدوا بديلًا أفضل من التصريع لانصرفوا إليه، لكن التصريع استطاع أن يحافظ على قيمته كمولد للموسيقى دون منافس خاصة وأنه كثيرًا ما يرد في مقدمات النصوص الشعرية .

***

(٤)

## الجناس

ومما يرتبط بالموسيقى أيضًا ما يعرف بالجناس، والجناس علاقة تقوم بين الألفاظ تعتمد على اتحاد المباني كليًا أو جزئيًا مــع اخــتلاف المعاني، والاتحاد الكلي للمباني يحقق جناسًا تامًا، والاتحاد الجزئي لها يحقق جناسًا ناقصًا، فإذا اتحدت المعاني والمباني فهو التكــرار، وإذا اتحدت المعاني لا المباني فهو الترادف، والجناس بأنواعه يُوَلِّد نغمًــا موسيقيًا داخليًا يشعر به المتلقي تلقائيًا لما يحوي من تأثير خفي.

إذًا فالجناس يعطي تماثلًا لفظيًا، والتماثل مــن طبيعتــه أن يولِّــد الموسيقى، وهذه الموسيقى تنبعث من داخل تشكيل النص، أي من اللفظ..

(٥)

وقد تنتج الموسيقى بتأثير حرفي، ففي اجتماع بعض الحروف مع بعضها توليد ذاتي للموسيقى، وفي تكرار حرف بعينه توليد موسيقي، وإن كان الحرف لا يعبر عن شيء إلا باقترانه بغيره إلا أنه يمكن أن يشكِّل نغمة موسيقية، حيث إن الموسيقى ترتبط باللفظ أكثر من ارتباطها بالمعنى، ألا ترى أنك تطرب بدندنات لا معنى لها، وكذا تطرب بقصيدة قد لا تفهم بعض ألفاظها..

وليس للشاعر أن يختار تركيب أصوات اللفظ، إنما له أن ينتقي الألفاظ المتناسبة مع بعضها، واللفظ كثيرًا ما تتوافق أصواته مع دلالته، فقد ورد عن الخليل أنه قال: (كأنهم توهَّموا في صوت الجندب استطالة ومدًا، فقالوا: صَرّ، وتوهَّموا في صوت البازي تقطيعًا، فقالوا: صرصر)[1]، فاللفظ وضع بأصوات تناسب دلالته، كالحرب أولها مهموس رخو، ووسطها بين الشدة والرخاوة، وآخرها انفجاري، والسلم أولها مهموس، ووسطها منحرف، وآخرها فيه التقاء الشفتين بقوة، وكلمة (الحمد) حيث إن صوت الحاء مهموس والميم والدال مجهوران وهذا يشير إلى أن الحمد يكون في السر قبل الجهر والعلن، ثم إن الحاء رخوة والميم متوسطة بين الشدة والرخاوة والدال شديدة وهذا يشير إلى أن الحمد يجب أن يكون على كل حال، على الرخاء والتوسط والشدة، ثم إن كل حروفها مستفلة، وهذا يشير إلى أن كل وسائل الحمد لا تبلغ

[1] الخصائص، ٢/١٥٢.

درجة المحمود، لأن الحمد يعني الثناء دون مبالغة، فمهما قيـــل في المحمود فإن كل ما قيل يبقى أدنى ممـــا يســـتحقه، ثم إن حروفهـــا منفتحة، وهذا يشير إلى أن طرق الحمد مفتوحة غير محدودة، وهذا باب واسع وماتع يحتاج من يبحث فيه.

ويمكن القول: إن اللفظ يتضمن أصواتًا تلائم طبيعته، ويكمن نجاح الشاعر في قدرته على مؤالفة الألفاظ التي تتكون مـــن أصـــوات تنسجم مع بعضها البعض دون تنافر، وقد جـــاء الـــنص بألفـــاظ متناسقة الأصوات بحيث تخلو من التنافر والثقل، وحسن تنســـيق الألفاظ يتولد عنه موسيقى تلقائية قَصَـــدَ الشـــاعر أو لم يقصـــد، والشاعر لا يخترع الأنغام، بل هي موجودة وما عليه إلا أن يؤلف بينها لإنتاج لوحة شعرية موسيقية في قمة الروعة، وعلـــى هـــذا الأساس يتفاوت الشعراء، إذ قوة اللفظ مع رداءة الموسيقى تسلخ الشعر عن غايته.

***

وتكرار الحرف يستخدم كوسيلة لإنتاج الموســـيقى لأن التكـــرار بطبعه عنصر موسيقي لما فيه من التماثل، والحرف يكون حـــرفَ مبنى، ويكون حرفَ معنى..

وقد يتولد الإيقاع من الكلمة المفردة، وذلك إذا تآلفت أصواتها أو إذا تكرَّر لفظها، وقد تتولد الموسيقى من توازن هيكل المفـــردات، ولا يقتضي تماثلُ الهيكل تماثلَ الدلالة خاصـــة إذا اختلـــف نـــوع

اللفظين، فمثلًا (الجهاد) مصدر، و(العباد) جمع كثرة، ولا يوجد نقاط التقاء في غير الهيكل، ولا اعتبار لهذا التباين في توليد الموسيقى، أما إذا اتحد نوع اللفظين فيمكن أن يكون تماثلُ الدلالة نتيجةً لتماثل الهيكل، كقولنا: المصادر التي تكون على وزن (فَعَلان) من فعل ثلاثي تدل على تقلب واضطراب، مثل: غليان، فوران، طيران[1]، وكلما كانت الهياكل متقاربة مكانيًا كانت الموسيقى أبين وأكثر بروزًا..

***

وكما تتولد الموسيقى من المفردة فإنها تتولد كذلك من التركيب، فالتركيب المكرر لا ينشر نغمته الطبيعة فحسب، بل يحافظ على استمرارها في مختلف أنحاء النص وذلك من خلال بينة التكرار، وهذا الانتشار عبارة عن حلقات وصل صوتي بين أجزاء النص، فكلما انتقلنا من سطر وجدنا الذي يليه يرتبط به من خلال رابط صوتي، وهذه العملية تستثير حسًا موسيقيًا لدى المتلقي دونما يشعر بكل الخطوات السابقة، والجمال الفني لا يخضع لقوانين علمية، إنما هو خاضع للإحساس فحسب.

***

[1] يمكن مراجعة كتاب (في التطبيق النحوي والصرفي)، عبده الراجحي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣، ص٤٤٣.

# الإيقاع الخارجيّ

ينبعث الإيقاع الخارجي من الوزن والقافية التي تعدُّ أبـــرز معلَـــم موسيقي في النص، لأنها تحمل دلالة موسيقية مباشرة تبعث المتعـــة لدى المتلقي، وهذا النوع سهل الملاحظة بعكس الـــداخلي الـــذي يحتاج إلى وعي فني لإدراكه.

(١)

## الوزن

هو موسيقى تتولد من الصوت المنطـــوق علـــى أســـاس نظـــام التفعيلات، إذًا فالوزن هيكل يقوم عليه النص، وهذا الهيكل عبارة عن مجموعة من التفعيلات، ومجموعة التفعيلات هذه تشـــكل مـــا يعرف بالبحر الشعري الذي يعدُّ المقياس التوازني للتفعيلات، ويرى أحمد مطلوب أن الشعر تنتفي عنه صفة الشـــعرية إن خـــلا مـــن الإنشاد، وأن لا إنشاد دون وزن[١]، ويعتقد كذلك أن الشـــعر إذا عرِّي من الوزن فتستحيل تسميته شعرًا مهما حفل بالصور الشعرية والموسيقى الداخلية[٢].

---

[١] انظر: دراسات بلاغية ونقدية، أحمد مطلوب، دار الرشيد للنشر – العراق، د.ت، ٢٩٤.

[٢] انظر: دراسات بلاغية ونقدية، ٥٤٢.

ويرتبط وزن القصيدة بموضوعها، إذ يرى البعض أن النقاد اتفقوا على أن البحور الثنائية أو المشطورة أكثر ملاءمة للموضوعات المتحركة تحركًا سريعًا، كالمواقف الحماسية في الأهازيج والأناشيد، بينما تناسب البحور الرباعية الموسيقى التصويرية الهادئة في الموضوعات الجادة التي تكون أقرب إلى العمق الفكري والعاطفي، والبحور الثلاثية تناسب الموضوعات العامة من غزل ووصف للطبيعة[1]، ويرى آخرون أن القصيدة التي تتخذ المحاجة ومناقشة الأفكار والرد عليها تلتزم الأوزان الطويلة، والأوزان الطويلة نفسها تتباين فيما بينها في اختيار الوزن المناسب للموضوع الواحد، وأنه من أسباب إخفاق الموضوع سوء اختيار الوزن الذي يؤثر على الإيقاع العام له[2].

وأغلب النصوص التي وردت في حرب الفرقان جاءت على البحر الكامل، وهذا البحر يجعل الكاتب في سعة نوعًا ما بقدرة تفعيلاته على الظهور بصور متعددة، ونسبة القصائد المنظومة على هذا البحر تقريبًا خمس وأربعون في المائة، ثم يليه البسيط ونسبته عشرون في المائة، ثم يليه الوافر ونسبته عَشَر درجات في المائة، ثم بعد ذلك تتراوح البحور الأخرى بين الأربع في المائة والنصف في المائة، ومن تلك البحور: المتقارب، والطويل، والرمل، والمتدارك، والسريع، والخفيف.

---

[1] راجع: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ٥٥، ٥٦.

[2] انظر: في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى – عبد الرضا علي، مديرية دار الكتب – الموصل، ط١، ١٩٨٩، ٤٢.

وما سبق يخص القصيدة العمودية أما قصيدة التفعيلة فإنها تخرج عن حدود البحر الشعري لتنطلق حرة، لكن هذه الحرية ليست مطلقة، إنما يقيدها الوزن الذي اقتصر على التفعيلة المفردة لا البحر، فـإن أخذ الشاعر بالتفعيلة فله أن ينطلق كيفما شاء، فليبحر في اللغة وليصنع لوحة موسيقية ذات مغزى أو دون مغزى على رأي البعض ممن يجعل غاية النص الفن فقط.

(٢)

## القافية

تعد القافية ذات تأثير موسيقي بارز في القصيدة، لأنها تشكل نهاية الأبيات أو الأسطر الشعرية، وهذه النهاية تشكل صدًى مترددًا في ذهن المتلقي، وتكون القافية بيِّنة التأثير الموسيقي إذا اتحدت في كامل الأبيات أو الأسطر الشعرية، ويقلُّ هذا التأثير إذا ما تعددت، لأن التماثل بطبيعته يولد الموسيقى بشكل تلقائي، ويمكن أن نحدد القافية على حسب قول الخليل بن أحمد بأنها "ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[١]، وعليه فقد اعتمد الخليل على موسيقى الصوت لا على معناه، إذ قد تكون القافية كلمة أو أقل أو أكثر، فلا اعتبار للمعنى

[١] راجع: كتاب القوافي، أبو الحسن الأخفش، تحقيق: عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م، ص٦.

في الإيقاع، إذًا القافية موضوعة بالأساس لتوليد الموسيقى، وقد اهتم القدماء بها كثيرًا، وتجاوز قيودها المعاصرون.

والخروج عن القافية ليس بأفضل من الالتزام بها، لأن تجاوزها لم يأتِ ببديل موسيقي، إنما كان هذا التجاوز نتيجة الضنى الذي قد يجده الشاعر في التنقيب عن القوافي المتماثلة في المعاجم نظرًا لفقره اللغوي، إضافة إلى امتناع استخدام العامية التي اعتاد عليها المعاصرون لغةً شعريةً، وبما أن الشاعر يتحدث بلسان الواقع، والواقع عبارة عن أصوات عامية، والعامية مرفوضة في الشعر، إذًا فكتابة الشعر بالفصيحة ليس سهلًا إذا ما حاول الشاعر الكتابة بفصيحة القدماء، لذا فتجاوزُ القيود الشعرية القديمة نتيجةٌ طبيعيةٌ، لأن القدماء كتبوا الشعر بلسانهم العملي الحياتي، ونحن نكتب الشعر بلسانهم لا بلساننا، وهذا الأمر سَبَبُ تباينِ وجهات النظر في السماح بالعامية والخروج عن القافية، بل وصل الأمر إلى التساهل في الوزن عند البعض، وظهور فنون جديدة تخلط الشعر بالنثر، وربما لو أتيحت فرصة للشعراء للكتابة بالعامية لوجدنا نماذج كثيرة تلتزم بالقافية الموحدة، لأن التخلي عنها أدنى من التمسك بها.

وعندما ضحَّى الشعر المعاصر بالشكل التقليدي للقصيدة العربية فقد عنصرًا صوتيًا أكيدًا، وهو القافية، لذا فقد ذهب جزء كبير من الموسيقى الخارجية، ونتيجة ذلك برزت عدة ظواهر شعرية لتعوض فقدان ذلك العنصر الموسيقي، حيث إن هذه الظواهر من

شأنها أن تنشئ موسيقى داخلية تملأ الفراغ الكبير الــذي ســببته القافية الموحدة، من هذه الظواهر مثلًا التكرار والتماثل وغيرهما..

وللقافية أقسام قد أكثر النقاد والعروضيون من ذكرها، وذكر أبو الحسن الأخفش في كتاب القوافي أن القوافي تكون أحــد أنــواع خمسة: المتكاوسة، المتراكبة، المتداركة، المتواترة، المترادفة.

فالمتكاوسة قافية توالت فيها أربعة متحركات بين ساكنين، نحــو: (فَعِلَتُنْ فَعِلَتُنْ)، والمتراكبة قافية توالت فيها ثلاثة متحركات بــين ساكنين، نحو: ( مفَاْعَلَتُنْ، فَعِلُنْ فَعِلُنْ)، والمتداركة قافية توالى فيها متحركان بين ساكنين، نحو: (متفــاعلن، مســتفعلن، فــاعلن)، والمتواترة قافية فيها متحرك بين ساكنين، نحو: (مفاعيلن، فاعلاتن، فعولن)، والمترادفة قافية اجتمــع في آخرهــا ســاكنان، نحــو: (متفاعلاْنْ، فاعلاْنْ، مستفعلاْنْ، فعوْلْ)[1].

وهذه الأنواع إما أن تكون مطلقة أو مقيدة، والإطلاق أن تنتــهي القافية بمتحرك، أما التقييد فهو أن تنتهي بساكن، ويمكننا أن ندرس موسيقى القافية لا نوعها، خاصة وأن النصوص الشعرية التي بــين أيادينا خليط من الشعر العمودي والشــعر المعاصــر، والأنــواع السابقة للقافية تخص الشعر العمودي فقط، إذ المعاصر تجاوز كــل هذه القيود وانطلق حرًّا مما يسمي بالقافية بمفهومهــا القــديم، إذ يحددها بعض المعاصرين بانتهاء الدفقة الشعورية، فالكلمــة الــتي

[1] راجع: كتاب القوافي، ٨، ٩.

تنتهي عندها الدفقة الشعورية تكون نقطة الارتكاز أو القافية، وعليه فلا تتطلب القافية في الشعر الحر الالتزام بحرف الروي، بل تتطلب انتهاء الدفقة الشعورية، وفي ذلك موسيقية جديدة ناتجة عن الإحساس، وكأن القافية بذلك أصبحت جزءًا من الموسيقى الداخلية في القصيدة لارتباطها بالشعور[1].

وترتكز القافية في الشعر العمودي على حرف الروي، وهو آخر حرف صحيح في البيت الشعري، منه تنبثق موسيقى القافية، وحرف الروي يلتزم في جميع أبيات القصيدة عند القدماء، ومع مرور الزمن بدأ الشعراء يتساهلون فيه، فظهرت قصائد لا تلتزم الروي بشكل كلي، كالرباعيات، والخماسيات، والموشحات، حتى وصل الأمر إلى اعتباره ركنًا غير رئيس في إنشاء الشعر..

***

وقد يتخلص بعض الشعراء من حكم القافية الموحدة فيلجؤون إلى تعدد القوافي، من ذلك ما جاء على شكل مقطوعات مجموعة إلى بعضها، كل مقطوعة لها قافيتها، وتغاير موسيقى نهاية المقطوعات يقطع انسجام المتلقي إلا أنه يستثير ذهنه، فالموسيقى بعد كل مقطوعة تنحدر بشكل انكساري، ومن طبيعة الانحدار الانكساريّ أن تنفعل معه جميع قوى البدن، وتَغَيُّرُ الموسيقى فجأة من شأنه أن يلفت انتباه المتلقي، لأن الانسجام الموسيقي الذي تأقلم عليه

[1] انظر: قضايا النقد الحديث، محمد صايل حمدان، دار الأمل للنشر والتوزيع – اربد (الأردن)، ط١، ١٩٩١، ٤٠، ٤١.

الذهن يتوقف دون مقدمات، وهذا يستدعي انسجامًا جديدًا يتطلب تركيزًا جديدًا.

***

ويرتبط بما سبق بعض القصائد التي هي عبارة عن ثنائيات، وكل ثنائية تتكون من ثلاثة أشطر متحدة القافية، والشطر الرابع الأخير يتحد مع قافية الشطر الأخير في الثنائية التالية، وتعدد القوافي بطبيعته يعمل على تعدد الأنغام، وإدراك هذه الأنغام يستثير المتلقي، لأن كل قافية جديدة تعد علامة تنبيه لمغايرتها ما يسبقها، ثم إن عودة القافية إلى الاتحاد تلفت انتباه المتلقي كذلك إلى نوعية هذه القصيدة، وتبث فيه الإحساس بطبيعتها.

***

# وأخيرًا

يمكننا بعد هذا البحث أن ندرك أن دراسة النص الشعري تأخـــذ عـــدة أبعاد، هذه الأبعاد تشكل العناصر المكونة للنص حيث لا يوجـــد نـــص بغيرها، وهي أحد ثلاثة أمور: البعد الأول يتعلق باللغة الشعرية، وجاء فيه التباين والعلاقة الأطراف المتباينة، والتماثل وأشكاله، والتكرار وأنواعه، والتضاد وصوره، والالتفات وأقسامه، أما الثاني فيرتبط بالصورة الشعرية، وجاء فيه الحديث عن المجاز وأشكاله في اللغة، وعن دلالات التشكيلات الحسية في النصوص الشعرية، وعن الرمزية واستخدامها اللغوي، والثالث يرتبط بالموسيقى الشعرية، وجاء فيه الإيقاع الداخلي ومكوناته: (السجع، والتصريع، والترصيع، والجناس)، والإيقاع الخارجي وعناصره: (الـــوزن والقافية)، والبعد الأول يشكل الثاني والثاني مع الأول يشكلان الثالـــث، والثالث مع الأول والثاني يشكلون النص الشعري المتكامل، وهذه الأبعاد توجد في كل نص والتفاوت ليس في إيجادها إنما في القدرة على تشكيلها التشكيل الذي يستطيع الكاتب من خلاله أن يكوِّن نصًا قادرًا على التأثير في المتلقي، وقد حاولت في الدراسة السابقة أن أصل إلى الأسباب الـــتي تجعل الشاعر يختار ألفاظًا وصورًا وأساليب ويعزل أخرى، لأن الكتابـــة الأدبية قائمة على العزل والاختيار، ومن خلال الدراسة السابقة يمكـــن التنبيه على أمور، هي: يجب على من يريد أن يحلل الـــنص ألا ينظـــر إلى سطحه المتموج بل عليه أن يغوص إلى أعماق النص ليصـــل إلى الكنـــوز الدلالية التي يمتلكها، ولا يمكن إدراك الجمال اللغوي للنص إذا لم يصـــل الناقد إلى الدلالة التي وضع النص من أجلها، والنص الذي يحتمل أكثـــر

من دلالة يمتلك أكثر من سر، والنص الذي يأتي على غير المتوقع يمتلـــك كترًا جماليًا مميَّزًا، والوصول إلى الدلالات المقصودة أو إلى الاحتمـــالات الدلالية أو إلى الدلالة غير المتوقعة للنص لا يستطيعه إلا من ينعم نظره في النص، ويعمل فكره في عباراته..

والحمد لله رب العالمين..

والصلاة والسلام على خاتم المرسلين..

## الفِهْرِسْت



موضوعات نقدية معاصرة
يوسف حسن حجازي
٢٠١٣م/١٤٣٤هـ